

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS
LITERATURA E TEORIA LITERÁRIA

“METAFORMOSE”: ECOS E REFLEXOS

LÍGIA SAVIO

Florianópolis, março de 1999.

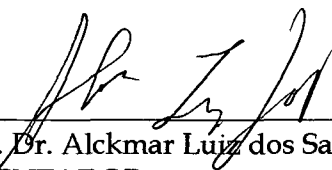
Metaformoses: **Ecos e Reflexos**

LÍGIA SAVIO

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

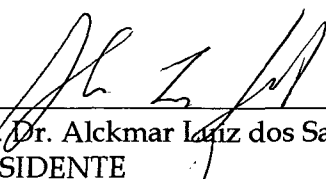
Área de concentração em Literatura Brasileira, e aprovada na sua forma final
pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa Catarina.



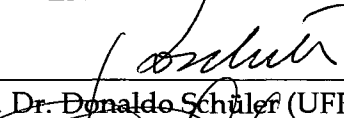
Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos
ORIENTADOR

Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos
COORDENADORA DO CURSO

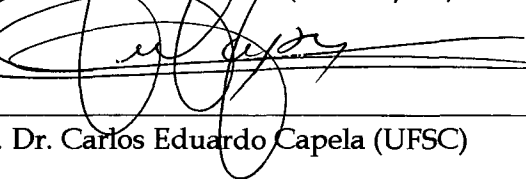
BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos (UFSC)
PRESIDENTE



Prof. Dr. Donald Schuler (UFRGS/RS)



Prof. Dr. Carlos Eduardo Capela (UFSC)

Prof. Dr. Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros (UFSC)
SUPLENTE

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS
LITERATURA E TEORIA LITERÁRIA

“METAFORMOSE”: ECOS E REFLEXOS

Dissertação submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de
MESTRE EM LITERATURA E
TEORIA LITERÁRIA

LÍGIA SAVIO

Orientador Professor Dr. Alckmar Luiz dos Santos

Florianópolis, março de 1999.

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

**A meu orientador, Prof. Dr. Alckmar
Luiz dos Santos**

E ao grupo de pessoas que me acompanhou através de diversos caminhos:

**Egidio Savio, meu pai
Flama, Bárbara e Lucas, filhos
Inês Mafra
Marilena Barcelos
Marcos Peressoni
Nixon Malveira
Raquel Cardeal
Nazaré de Almeida
Emília Gontow
Jorge Carlos e Ju
Clarisse de Souza
Róbison Chagas
Adair Neitzel
Nilséia Valdatti
Silvana Ruas Costa
Kelen Tomazelli**

“De que é feito um texto? Fragmentos originais, montagens singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários. De que é feita uma pessoa? Migalhas de identificação, imagens incorporadas, traços do caráter assimilados, tudo (se é que se pode dizer assim) formando uma ficção que se chama o eu.

“A incerteza quanto à paternidade dos livros se conjuga com a fragilidade quanto à permanência e à identidade do eu.

“Então, ainda e sempre a mesma coisa em outras palavras? A escrita, essa coisa lenta, sofre de reminiscências? A quem pertence, a ti ou a mim? Quem escuta, enquanto o outro fala, quem lê o que o outro escreve? Há repetições que são como assombrações: livros que cremos feitos por nós e que foram feitos para nós. O encontro do autor com “seu” leitor – quem pertence a quem? – tem muito encontro às cegas em que, cada um, crendo se interrogar sobre o outro, na verdade espera que este lhe diga sua própria identidade.” (SCHNEIDER, 1990, p. 15)

Do livro “Ladrões de Palavras”, de Michel Schneider, roubou estas palavras para fazer algumas considerações de natureza pessoal. Todo contato profundo com um texto é uma forma de autoconhecimento. O contato com o “Texto-Proteu” de “Metamorfose” serviu de contraponto a transformações que a própria vida impôs e quem sabe, talvez, à busca de uma nova identidade. Parafraseando Leminski: assim como a chuva de ouro através da qual Perseu é gerado já prefigura o brilho do escudo onde um dia ele verá a Medusa antes de matá-la, do mesmo modo talvez o próprio texto escolhido por mim já prefigurasse as transformações que surgiriam ao longo do trabalho com ele.

Tento agora responder às perguntas: quem reescreve o quê? E o que isso tem a ver comigo?

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....1

1 “METAFORMOSE”: ECOS E ECOS.....17

2 METAMORFOSE: HISTÓRIA E HISTORICIDADE.....25

3 AS VOZES DO TEXTO.....36

3.1 A Voz dos Mitos.....36

3.2 A Voz Reflexiva.....40

3.3 A Voz Cristã44

3.4 A Voz que Brinca46

4 PROCEDIMENTOS TEXTUAIS.....50

5 ESTÉTICA LEMINSKIANA.....59

6 ESPELHO, ESPELHO MEU.....63

CONCLUSÃO.....75

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....80

OBRAS DE PAULO LEMINSKI.....84

TRADUÇÕES.....86

OUTROS ESCRITOS DE PAULO LEMINSKI.....87

SOBRE O AUTOR.....88

INTRODUÇÃO

A produção literária do escritor Paulo Leminski, embora centrada na poesia, surpreende pela diversificação. Há uma série significativa de ensaios e depoimentos críticos, traduções das mais diversas línguas de obras clássicas e modernas, um romance experimental, uma novela, letras de música.

Partindo das vanguardas, considerado “cria” dos concretos, Leminski, na verdade, tem várias filiações literárias, o que, de um certo modo, garantiu sua independência fez dele uma presença de marca inconfundível, personalíssima em nossa literatura. Quando começava a ser rotulado, inovava, buscava outras formas, multifacetava-se, numa Atitude que talvez fosse a sua maneira de preservar qualquer desgaste ou cristalização. Fruto de várias raças, pôs em prática em seus escritos esta mestiçagem de que tanto se orgulhava. Leitor insaciável, deixa transparecer em sua obra, citados, digeridos ou assimilados, muitos nomes da literatura ocidental e oriental das mais diversas épocas.

Para melhor contextualizarmos Leminski, é preciso que nos remetamos à década de 50. A crescente industrialização do país, o desenvolvimento urbano e tecnológico dão margem a uma euforia desenvolvimentista que privilegia o que é

moderno. Nessa esteira surge, no campo da estética, o Concretismo, com o intuito de rastrear o novo, de buscar os “poetas inventores”, em qualquer época da história da literatura.

Em seu estudo “Poesia e Modernidade: o poema Pós utópico”, Haroldo de Campos traça um painel do início da Modernidade, procurando justificar o aparecimento da poesia concreta no Brasil. Enfatiza as figuras de Baudelaire e de Mallarmé. Este último, com seu poema constelar (*Un coup de dés*), desencadeou um processo de revolução irreversível na poesia e na escrita que passa pelo Futurismo, pelo Dadaísmo, inclui os calligrammes de Apollinaire e chega a manifestações contemporâneas. Aqui entram a poesia concreta brasileira e internacional das décadas 50 e 60. A partir daí, Haroldo de Campos mapeia uma série de autores que, além dos já citados, constituem seu famoso “paideuma poético”, definidos em “Teoria da Poesia Concreta” (segundo a expressão do próprio Haroldo) como um “elenco de autores culturmorfologicamente atuantes no momento histórico” (CAMPOS, 1987, p.53). São autores estrangeiros que os concretistas brasileiros agrupam, fazendo questão de salientar que nunca tinham sido antes relacionados num mesmo contexto.

O Concretismo explorou aspectos fundamentais da poética contemporânea, como a importância do visual na criação literária, a apropriação do “design”, da propaganda, as relações arte e consumo.

Muitos desses pontos, na verdade não representavam propriamente “novidades” na história da cultura, da arte. As iluminuras que o digam, se pensarmos nessa

importância do visual. O aproveitamento das artes visuais, no entanto, dá-se de maneira radical no Concretismo, incluindo o espaço e o movimento chegando, assim, à Arquitetura.

Cabe lembrar que o Concretismo no Brasil assume a forma de movimento ideológico, vinculado ao próprio projeto político brasileiro dos anos 50, com sua idéia de desenvolvimentismo. O processo de modernização e de industrialização do país (“cinquenta anos em cinco”, de acordo com as metas do governo Juscelino) se fariam através da abertura do mercado nacional ao capital estrangeiro. O desenvolvimento econômico aparentemente aconteceu, fazendo crescer a classe média urbana e expandindo os veículos de comunicação. Naturalmente, as conseqüências dessa política de dependência se fizeram sentir já no fim do mandato do citado presidente, com o aumento da dívida externa.

O Concretismo foi um movimento de forte militância, preocupado com a “poesia do amanhã” (1) que faria parte do processo histórico do país. Havia uma crença no poder transformador da palavra e um desejo de ultrapassar a tradição modernista, considerada pelos concretos, naquelas alturas, como já esgotada. A opção era por uma poesia de construção, que trabalhasse com o instrumento verbal e não com as emoções.(2)

(1) NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira. Expressão e forma. In: Novos Estudos CEBRAP, nº 31, outubro/91, p.171 –183.

(2) Os concretos também tiveram um papel importante como teóricos da literatura, já que tinham grande preocupação de legitimar seu trabalho e, na maioria das vezes, destacaram-se mais nesta atividade do que na produção poética propriamente.

A relação entre arte e consumo se intensifica dentro da sociedade industrial e começa a ser amplamente discutida.

Sempre é bom lembrar que a poesia concreta brasileira, de acordo com seus mentores (Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos), misturando tendências futuristas italianas, cubistas francesas, instaurou-se como um processo fundador, num “momento intersemiótico”. Alguns exemplos desse momento: a música de Boulez, Stockhausen e John Cage, a presença de Oscar Niemeyer na arquitetura brasileira e de Lúcio Costa no urbanismo, representando, de acordo com Haroldo de Campos, a resposta a Le Corbusier e ao Bauhaus. Em 1955, os concretistas brasileiros propunham uma obra de arte aberta e vinculavam-se a poetas alemães que perseguiam a mesma estética, sem deixar de enfatizar o caráter polifacético e barroquista da poesia brasileira, em contraponto à austeridade dos textos alemães de vanguarda.

Muito do que estava sendo feito seduziu o jovem curitibano Paulo Leminski já no final da década de 50, preocupado que estava em superar as lacunas deixadas por sua formação provinciana. Sua vantagem foram os anos passados em mosteiro beneditino, o que lhe garantiu o primeiro contato com os clássicos.

Num prefácio escrito para a antologia/mostra “X Poetas e uma geração possível” (1978), Leminski apresenta a seu “paideuma” poético, formado por Mallarmé, Pound, Maiakovski, Klebnikov, Bashô, Cummings, Huidobro, Arno Schmidt, Arnaut Daniel, Dante, Li-tai-Po. “A mais radical poesia universal” que já

fora traduzida e começava a circular em nossa língua, graças à geração anterior à de Leminski.

Outro ponto selecionado por Leminski como “tradição válida”: partes com a coisa-Rimbaud, além de Mallarmé, legado pela anterior” (LEMINSKI, 1992, p.151). Uma seleção de nomes bastante eclética quanto a épocas e culturas, bem ao gosto de Leminski. Nomes que teriam para ele, no entanto, em comum o fato de serem poetas de invenção, capazes de engajar a consciência do leitor.

Dizendo que os concretos não haviam começado concretos e ele sim, Leminski verá essa época mais tarde (década de 80) já de modo crítico, caracterizando este tempo como “um serviço militar prestado à poesia concreta” (LEMINSKI, 1985, p.18). Um pouco antes, numa carta a Régis Bonvicino, afirmara que os concretos estavam certos, mas que tinham que ser lidos num modo relativo (LEMINSKI, 1992). Aqui já encontramos o Leminski autocrítico, renovando-se continuamente.

Não é uma transformação que acontece repentinamente. Em 1977, seu posicionamento com relação ao Concretismo já é crítico, embora reconheça que nunca se decepcionou com o trio (Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos) que até aquele momento “ainda dava de 10 a 0 em qualquer dos times de várzea que existiam no Brasil” (LEMINSKI, 1992 p.176).

Sua produção começa a ser divulgada a partir de 1964, com a publicação dos primeiros poemas na revista “Invenção”, dos concretos paulistas. Onze anos depois, o

livro “Catatau” revela um escritor singular, dono de uma prosa experimental e fascinante, ainda que hermética em muitas passagens. Sente-se ali a presença de Guimarães Rosa e James Joyce. “Catatau” atingiu um pequeno círculo quando foi editado pela primeira vez. Atualmente, 20 anos depois da primeira edição, com tantas transformações e ampliações no código lingüístico, na literatura e na crítica o livro começa a ser melhor “saboreado”.

Leminski começa a trabalhar também com música popular: compõe, faz parcerias importantes, tem suas músicas e/ou letras gravadas por Caetano Veloso, Cor do Som, Paulinho Boca de Cantor, o que torna seu nome bem mais conhecido. A revista “Veja”, de 13 de janeiro de 1982, numa entrevista com Leminski, afirma que este se tornou “uma das citações indispensáveis da temporada entre a juventude de São Paulo e do Rio de Janeiro”, graças à gravação da música “Verdura”, por Caetano Veloso. A divulgação do nome de Leminski através da música talvez tenha contribuído também para a publicação de um outro livro de poemas, desta vez pela Brasiliense, “Caprichos e relaxos”, em 1983. No mesmo ano, o lançamento da biografia do poeta japonês Bashô dá a público seu interesse pela cultura oriental e pelo hai-kai, tipo de composição poética valorizada e apontada como exemplo pelas vanguardas, desde Ezra Pound até os concretos brasileiros.

Vale a pena transcrevermos aqui partes de um texto de 1985 em que Leminski revê e amplia sua atitude com relação às vanguardas:

“Poucas coisas já me deram tanta emoção quanto a palavra vanguarda”.

“Como artista, durante anos, vi nela a epitome da arte, quase o sinônimo redondo da poesia.”

“O que não era de “vanguarda”, para mim, a bem dizer, mal e mal existia.”

“Vanguarda, pra mim, poeta, claro, era tudo aquilo, práticas, teorias, derivado da explosão da poesia concreta paulista, em meados dos anos 50, e vanguardas subseqüentes.”

“Não imaginam que eu não gostava era do lado racionalista daquela tendência. Que me perdoem os renê descartes e os le corbusier mas o que sempre gostei na coisa concreta foi a loucura que aquilo representa, a ampliação dos espaços da imaginação e das possibilidades de novo dizer, de novo sentir, de novo e mais expressar.”

“Se gostasse da razão, eu tinha feito curso de contabilidade.”

“O que eu gostava, gosto e gostarei era o caráter de “explosão” que aquela coisa toda tinha tido. (LEMINSKI, Paulo. *Cenas de Vanguarda Explícita*. Folha de São Paulo, São Paulo, 1985.)

Questionando a idéia de “evolução” e “desenvolvimento” (um enfoque da área tecnológica e econômica) aplicadas à arte e à literatura, Leminski vê a vanguarda neste momento como algo que “pode estar em toda parte”, que avança para todos os lados e não apenas para frente. Cada artista que participa do “poien”, do fazer, é pleno em seu momento. E exemplifica afirmando que um quadro de Matisse não é portador do que uma tela de Rembrandt.

Antônio Risério, em palestra que tratava justamente da relação de Leminski com as vanguardas, aponta a existência de vanguardas estéticas e extraestéticas. A primeira seria um desvio com relação a formas tradicionais e a Segunda consistiria em um desvio não com relação ao cânone estético, mas com relação ao padrão social. É vanguarda como postura de vida e de comportamento. E afirma ainda que, no caso de Leminski, essas duas atitudes se justapõem e se mesclam, enriquecendo-se numa encruzilhada alucinante.

Poderíamos nos referir também à atitude que o próprio poeta denominou de “pororoca”, referindo-se, a princípio, ao encontro da poesia concreta com o movimento tropicalista baiano, que representa todo um fluxo artístico novo. Pororoca: um encontro do rigor cartesiano com a radicalidade tropical. Há um rumor violento, mas as águas acabam por se misturar.

O projeto concebido por esse “poeta culto da contracultura”, segundo expressão de Leyla Perrone-Moisés, é perfeitamente viável se tomarmos contracultura em seu sentido mais refinado, com seu aproveitamento da cultura oriental e a busca do exótico e do bizarro na arte. Na contracultura norte-americana, intelectuais como Allen Ginsberg, Allan Watts ou Gregory Corso são figuras que se situam longe dos estereótipos com que o *establishment* tentou diluí-la.

Leminski funde estas duas tendências numa poética impregnada de caprichos e relaxos, de pressa e preguiça, de disciplina e “distração”.

Para alguns críticos seus, há em sua obra mais relaxos do que caprichos, facilidades, redundâncias, apelações literárias e um discurso que treinou trabalhando com propaganda. Carlos Ávila caracteriza essa tendência como uma “descompressão no rigor da linguagem herdada da poesia concreta” (ÁVILA, Carlos. “Flashes” de uma trajetória In: Uma carta uma brasa através. SP, Iluminuras, 1992 p.159).

Na verdade, o poeta pareceu transitar ao longo de sua obra entre essas duas dicções, mas acaba por integrá-las e “Metamorfose” é o melhor exemplo desse seu estilo.

Nada melhor que um poema de Leminski para começarmos a refletir sobre o texto poético de “Metaformose”.

DISTÂNCIAS MÍNIMAS

*um texto morcego
se guia por ecos
um texto texto cego
um eco anti anti anti antigo
Um grito na parede rede rede
volta verde verde verde
com mim com com com sigo
ouvir é ver se se se se
ou se me lhe te sigo?*

Ao buscar um antecessor para “Metaformose” nos próprios poemas de Leminski, encontramos algumas sementes interessantes nesse poema (de “distraídos Venceremos”, encerrado pouco antes de começar a escrever “Metaformose”), em que “um texto morcego / se guia por ecos”. Neste texto, todo construído na base de repetições, o eco (antigo), ao bater na parede, (de onde sai o eco “rede”) volta verde. O eco antigo não só à própria técnica de repetição que faz parte de culturas míticas, como também à própria poesia, como forma de memorização de fatos e de aprendizagem. O morcego nos leva à idéia de vampiro. O texto morcego vampiriza os outros, guiando-se por seus ecos. Assim procede Leminski em “Metaformose”, desentranhando de um texto antigo sempre novas conotações. Além disso, a idéia do eco, com tantos significados e alusões está personificada na ninfa Eco, figura fundamental no texto que iremos trabalhar. O eco batendo na parede sugere também o Labirinto (presença viva em “Metaformose”) com suas esquinas carregadas de sons, silêncio e tensões detonadores de outros climas e redes de sentido.

No livro “Metaformose” Uma Viagem Pelo Imaginário Grego”, Paulo Leminski reconta uma série de mitos gregos, justamente sob a ótica do poeta ocidental culto que ele foi, ou seja, sob a experiência do letrado multidisciplinar, leitor de psicanálise, cultura pop, filosofia, poéticas de vanguarda européias, cultura oriental, enfim, uma espécie de caldeirão cultural da década de 70 no Brasil. O livro divide-se em duas partes: “Quase ser é melhor que ser”, uma espécie de ensaio sobre a cultura grega e “Metaformose”, ficção poética que tem como ponto de partida a releitura das “Metamorfoses” de Ovídio, escritos nessa ordem. A editora Iluminuras e a poeta Alice Ruiz decidiram invertê-la, colocando “metaformose” antes do outro texto qualificado como “suporte teórico”.

Segundo declarações da autora, a parte de ficção apresentada antes realçaria o aspecto criativo de Leminski, o criador sobre o teórico.

Pode-se questionar essa colocação, uma vez que as referências objetivas contidas no ensaio são necessárias à compreensão da parte ficcional. E, em termos de “prazer do texto” e do que se conhece de Leminski, fica mais coerente o texto poético brotar de um ensaio que não consegue por si só dar conta do assunto.

Ao conhecermos o texto de “Metaformose” (a parte de ficção poética), sentimos, antes de tudo, o fascínio que a cultura grega exerce sobre nós, cultura, no entanto, ali filtrada de forma peculiar pelo poeta.

O livro é fácil assimilação apenas num primeiro momento. Aos poucos, vai se percebendo a sua complexidade e os vários níveis em que ele pode ser captado.

Depois de diversas leituras, esse texto surgia-nos como uma síntese/montagem de tudo que o poeta fizera e que tivéramos oportunidade de ler: um texto em prosa poética (o livro ganha o Prêmio Jabuti de Poesia, de 1995), com a aparente leveza de alguns momentos de sua poesia e a profundidade despretensiosa e aparentemente negligente de quem nos “pinga uma estrela no olho e passa”. Um texto rico, povoado não apenas de seres mitológicos, mas de toda a constelação leminskiana de personagens críticos e irreverentes. Ali são discutidos, em forma ficcional, problemas da cultura contemporânea e da linguagem, onde o autor se projeta no leitor numa mirada sincrônica que parte do presente, operando o passado e transformando-o.

Leminski reaproveita um poema em que realiza uma série de dissonâncias/permutações com a palavra “metamorfose”, sendo que a primeira é materesmofo:

materesmofo
temasermofo
termosfameo
tremesfooma
metrofasemo
mortemefaso
amorfotemes
emarometesf
eramosfetem
fetomormesa
mesamorfeto
efatormeson
maefotorsem
saotemorfem
termosefoma
faseortomem
motormefase
matermofeso
metaformose

Afirmando, em “Quase ser é melhor que ser”, que a Modernidade começa com um pensar (crítica) sobre os mitos, Leminski retoma essa reflexão no texto escrito posteriormente (“Metaformose”), através de um esboço de narrativa poética, conduzida pelo personagem Narciso. É esse último texto que será objeto de nosso estudo. Não há uma preocupação, portanto, com fidelidade aos mitos originais. Ao recontar, o escritor transita entre o espaço sagrado do homem primitivo e o mundo moderno, dessacralizado.

O texto começa com o relato de mitos. Um narrador observa narciso que observa as histórias passando na tela da fonte. Leminski/Narciso/leitor recriam os mitos atualizando-os e servindo-se deles como lhe convêm, sem contudo cair num vale-tudo interpretativo.

O tema da metamorfose está presente de maneira intensa na cultura grega clássica e na helenística. O autor parte do mito de Narciso para chegar a outras histórias, a outras interpretações. “Mito” no texto de “Metaformose” amplia seu sentido original, vinculado à tradição poética oral. Em Heráclito, *mythos* designa também (3) fábula, narrativa. É a acepção que encontramos na “Poética” de Aristóteles quando este afirma que “a imitação de uma ação é o mito (fábula); chamo fábula a combinação dos atos”. Leminski prega aqui mito como sinônimo não apenas de fábula, de narrativa, como também de literatura e arte em geral.

É importante que uma das acepções de mito, segundo Mircea Eliade, é de história verdadeira e sagrada dos deuses, que mostra a origem, a criação dos seres,

dos padrões de comportamento e das instituições, constituindo-se em paradigmas dos atos humanos significativos. Seu conhecimento permite a compreensão da origem das coisas e o domínio das mesmas.

Este conhecimento não era intelectual, era a própria vivência ritualística do mito que podia se dar através da sua narração cerimoniosa ou da prática do ritual ligado a ele. Esta narração cerimoniosa do mito é que estava ligada à poesia, pois implicava repetição marcada pelo ritmo, pela rima. Embora anterior ao conto e à poesia, pois data de épocas pré-históricas, o mito acaba, assim, num determinado momento, fundindo-se àqueles.

Em “Metaformose”, Leminski coloca em cena um narrador/desfiador de histórias que tem o louco desejo de encontrar a si mesmo, ao narrar. Mas as próprias histórias, os mitos, não têm mais a consistência sólida que tinham para o homem antigo. Walter Benjamin, em seu famoso ensaio “O Narrador”, mostra que a narrativa em seu sentido original, as histórias bem contadas, traziam uma dimensão utilitária expressa em conselhos, sugestões e ensinamentos morais. Associa a decadência da arte de narrar a uma perda da sabedoria, caracterizada como “lado épico da verdade”. O texto de Leminski leva à evocação desse grande teórico ao sugerir continuamente o abandono de uma idéia de essência. O narrador contemporâneo, longe da inteireza e da integridade do narrador tradicional, quase que só contempla uma história que sai de outra. História puxa história em sucessivas e infinitas redes que impedem que se forme um centro. Perda ou engano? O narrador Narciso delira e enlouquece com a

“eterna troca de tudo em tudo”, o que se torna a única realidade absoluta, já que é impossível sonhar com uma Fábula Total. Narciso lamenta, mas Leminski celebra.

Este texto híbrido faz pensar em épocas e tipos de textos que, ao longo da história literária, questionaram, na prática, a separação entre os gêneros tradicionais e a própria relação prosa/poesia como a sátira menipéia (4) e o projeto romântico de mistura de gêneros. Em “Metaformose”, Leminski parece querer atingir aquilo que ele chama de dimensão da “textualidade”, o texto moderno, como “uma prosa que transcende a simples denotação e atinja a categoria de objeto de arte” (entrevista a Almir Feijó. Revista Quem. Curitiba, 1978). É uma prosa de alto teor poético mesmo quando reflete sobre os mitos ou sobre outras questões.

O texto proteiforme de Leminski trabalha com a questão da reescrita. Dentro do projeto concretista, que marcou muito a obra deste autor, a transcrição de textos – antigos ou não – surge como pedra de toque, marcando boa parte da produção literária contemporânea, seja sob a forma da “paródia”, do “pastiche” (5), da tradução. Enfim a teoria da literatura como palimpsesto é uma tendência moderna, como aponta Michel Schneider, já que os antigos não se importavam com a idéia de autor ou de propriedade privada em literatura.

Silviano Santiago, em seu artigo “O entre-lugar do discurso latino-americano” faz referência ao processo de intratextualidade na América Latina. E alude a “S/Z”, em que Barthes propõem uma divisão entre textos legíveis e escrevíveis serviriam de modelos produtores para novos textos.

(3) “Fábula (do gr. Ainos = louvor, Mythos, logos, apologos, lat. Apologus, fabula, fabella = expressões para falar, contar). Discurso imaginário realidade (verdade) “(aphtonius).A fábula não se distancia fundamentalmente da parábola e tem seu lugar na vida em situações sociais ou políticas.” (LURKER,1997)

No caso das “Metaformoses” de Ovídio, estamos diante de um texto clássico que Leminski elege como “escrevível” e que serve de modelo desencadeador de novos significados.

A escolha do mito de Narciso como ponto central desta Metaformose evidencia o projeto leminskiano de autoleitura, com um narrador-personagem que se confunde muitas vezes com o narrador Leminski.

O Narciso mitológico apresentado em terceira pessoa vai se metamorfoseando, aos poucos, num Narciso em primeira pessoa. A leitura de si mesmo supõe o abrir mão da inocência e da impessoalidade. A fragmentação faz parte do processo de conhecimento.

Mitos aqui podem ser lidos como histórias de desvelamentos. Mas desvelamentos velados sob uma linguagem poética analógica, de mito para mito, que procuraremos analisar, quando tratarmos de vozes de texto. Esse jogo de espelhos é um tema recorrente na obra do poeta, sobretudo nas biografias que escreveu e nas quais ele se lê – de Bashô, de Trotski e de Cruz e Souza.

(4) Gênero surgido no século I^a. C., caracterizado por uma filosofia prática e por vários tipos de textos e contrastes, numa lógica de oposição que une o trágico e cômico, o fantástico e o realismo, num estilo chamado “prosimetrum”.

(5) De acordo com Gérard Genette em “Palimpsestes”, a paródia, canto paralelo, é a transformação simples de um texto e o pastiche envolve a imitação de um autor, de um estilo.

O texto fascina também por apresentar um mosaico de culturas e de épocas, através de um estilo híbrido. Trabalhando com o fragmento, Leminski chega não a uma essência, mas à unidade possível no contemporâneo, feita, num texto, de estilhaços colados e da respiração de outros textos.

A maioria dos trabalhos críticos sobre Leminski aborda sua produção poética. Na prosa, “Catatau” tem atraído mais a atenção dos estudiosos, pelo experimentalismo radical que representa dentro da obra deste autor e da literatura brasileira em geral. O presente trabalho busca deter-se nesse texto (“Metaformose”) que parece alegorizar a própria obra de Leminski, em que encontramos todos os elementos aqui apontados: a inquieta leitura de si mesmo, o trânsito entre a transgressão e a tradição, a tensão entre o novo e o permanente, o reaproveitamento de textos e autores, a reflexão sobre mitologia e filosofia e sobre a linguagem, a arte como forma de interpretação do mundo. Temas estes que se cruzam vertiginosamente em “Metaformose”, num discurso que mistura ficção, teoria e poesia, através de conexões intertextuais e “poesia” (ÁVILA, 1989) de diversos níveis (ou “poesia porosa”).

1 “METAFORMOSE”: ECOS E ECOS

O estudo de várias línguas e de suas culturas também foi um modo de Leminski tentar escapar do fantasma do provincianismo e sentir-se cosmopolita, atitude tão ao gosto das vanguardas. O jogo entre o nacional e o universal está incorporado à produção do autor e analisado em alguns de seus ensaios, numa busca insistente de multinacionalidade.

Amando e criticando sua cidade e sua etnia, Leminski não conseguiu viver longe de Curitiba. Procurou trazer o mundo, a cultura de vários tempos a ela, através dele.

O livro “Fogo e água na terra dos deuses”, com tradução de poemas egípcios e o artigo “Poesia a gente encontra em toda parte” nos fazem refletir sobre a cultura clássica retribuída a Leminski. Não se pode afirmar que é uma cultura superficial nem tampouco clássica, no sentido acadêmico. Ele não pretendeu reeditar o ideal do sábio renascentista. Foi, antes de tudo, um “plurinteressado”. Estudou algumas línguas e culturas, mas o que permeia esse estudo e permite relacionar todos esses conhecimentos é a sua visão questionadora da realidade e do senso comum.⁽¹⁾

(1) A crítica paranaense Josely Vianna Baptista faz referência a estudos clássicos no tempo de adolescência do poeta, registrados em cadernos. São tentativas de tradução do egípcio e do hebraico. Os primeiros contos de Leminski são relatos da vida de santos, também escritos nesses cadernos.

A peculiaridade dos interesses culturais de Leminski pode ser comprovada por testemunhos insuspeitos como o professor Dr. Rosala Garzuze e a professora aposentada da UFPR, Cassiana Lacerda Carollo.

Rosala Garzuze é diretor do Instituto Neo-Pitagórico, instituição fundada por Dario Velloso, o poeta simbolista de Curitiba foi de extrema importância para a cidade, com revistas literárias, grande circulação de informação e o surgimento de muitos poetas. O professor Rosala, discípulo de Dario Velloso, atesta a ligação de Leminski com o Instituto, seu interesse pela cultura humana em geral e o conhecimento de várias línguas.

Cassiana de Lacerda Carollo, pesquisadora da obra de Leminski que teve acesso a manuscritos, a textos inéditos e ao próprio conjunto da biblioteca do autor, afirma que essa mesma biblioteca e a presença viva do *paideuma* em sua obra confirmam a densidade e o ecletismo cultural do poeta curitibano.

No artigo “Poesia a gente encontra em toda a parte”, ele compara as primeiras manifestações líricas do Egito com as da Índia e do México, todas elas ligadas à religião. Percebe-se que estudou a partir daí as raízes das respectivas línguas.

Nesse estudo, o autor se refere a uma de suas fontes: Jacques Soustelle, com seu “Pensamento cosmológico dos antigos mexicanos”. Ele não esconde que traduziu os poemas hindus da versão inglesa de Ramanujam, classificando-os de traduções. Os poemas egípcios são basicamente traduzidos de uma versão francesa

(Maspero) e de uma alemã (Junker). O autor alude também ao conhecimento que teria de egípcio antigo e de hieróglifos que lhe permitiam trans-criar essas produções poéticas.

Há uma frase interessantíssima no referido estudo (“Poesia...”), que vale a pena registrar: “Todo texto é, desde o princípio, um osíris, um morto destinado a ressuscitar à luz do ritual de sucessivas leituras, traduções e einterpretações (Osíris, para os Egípcios, não era apenas o deus dos mortos, todo morto é osíris, é um osíris)”.

Raúl Antelo, no prfácio de “Descontrários”, referindo-se aos poetas ali reunidos, menciona a “fala do fora”, a “escrita nômade” dos que, driblando a tradição diacrônica, surgem como “passantes arlequianas” em busca de um outro novo. Embora o estudo esteja centrado na poesia, aplica-se muito bem o que Leminski faz em “Metamorfose”. “A máscara do estrangeiro”, a busca explícita da cultura antiga (no caso, nas “Metamorfoses” de Ovídio), abre caminho dessa maneira, a uma atualidade instigante.

Também podemos aqui nos referir à tradução que o escritor curitibano faz do “Satyricon”, segundo ele, a primeira tradução da obra de Petrônio feita para o português diretamente do latim. Consegue recriar o latim de Petrônio, uma língua do “baixo ventre”, diferente por exemplo da língua utilizada por Ovídio alguns anos antes. São óticas diferentes na maneira de narrar e antes disso, de selecionar o narrado. Petrônio revela parentesco com a sátira menipéia, texto misto em prosa e poesia, de acordo com o estudo do próprio Leminski no posfácio de “Satyricon”.

Júlia Kristeva estuda amplamente a menipéia em seu “Introdução à Semianálise”. Vê as origens desse gênero no diálogo socrático e no folclore carnavalesco. Inclui na menipéia, além do “Satyricon”, as próprias “Metamorfoses” de Ovídio, as sátiras de Lucácio, de Horácio e identifica-lhe características como a convivência do cômico e do trágico, a invenção filosófica, a linguagem livre, profanadora do sagrado, excêntrica, buscando o universalismo filosófico. E elementos fantásticos e estados patológicos da alma (a loucura, os sonhos, a morte) anunciando (já!) uma perda de totalidade, o que corresponde ao abandono do texto monológico. Tudo isso resulta nesse estilo misto chamado “prosimetrum” em que a prosa e a poesia mantêm um diálogo intratextual. O monólogo também é característica da menipéia.

Bem menos nobre que Ovídio e nem tão burlesco quanto Petrônio, o Leminski de “Metaformose” vai digerindo o que lhe interessa. Será possível escutar nesse texto misto ecos de uma menipéia?

Entrando mais diretamente no estudo de “Metaformose”, escrito de 1986, temos de lembrar que o texto parte de um poema concreto (reproduzido na página 11), publicado pela primeira vez na já citada revista “Invenção” de 1964, e depois em “Não fosse isso e era menos/ Não fosse tanto e era quase”.

Ao final do livro encontramos, com o título de “Nova corpora, mutatas formas”, o primeiro verso das “Metamorfoses” de Ovídio (traduzido como “O espírito leva a dizer das formas mudadas em novos corpos”) em cinco diferentes versões, de acordo com a ordem das palavras na frase latina. Num pequeno texto explicativo, Leminski

associa a liberdade das palavras na frase ao tema permutatório das metamorfoses, uma associação discutível, que, logo em seguida, ele parece inverter, ao afirmar que “a liberdade topológica da sintaxe latina é o reflexo lingüístico da liberdade com que os seres se metamorfoseiam” (LEMINSKI, 1994 p.71). Será que Leminski esqueceu que os mitos de metamorfoses são essencialmente gregos e que Ovídio simplesmente os reconta? Também é interessante lembrar a idéia futurista de que as permutações não implicam necessariamente as palavras em liberdade. Talvez, subjacente a essas afirmações, esteja a visão leminskiana da literatura latina como “reflexo (pálido) da grega”. Todo escritor romano parece, para ele, algum grego. Ovídio “é uns alexandrinos” (LEMINSKI, 1985, p.184)

Podemos nos referir a este trabalho de Leminski com a expressão que Haroldo de Campos utiliza para caracterizar o resultado das devoradoras investidas dos “novos bárbaros” latinos com relação a uma herança cultural consagrada: “transmutação paródica de sentido e valores”.

No próprio Ovídio, já se percebe a leitura de outros autores. A crítica americana Sara Mack identifica no texto ovidiano inúmeras citações de Eneida, vendo nelas uma resposta a Virgílio. Leminski, por sua vez, na Segunda parte do livro “Metamorfose” (“Quase ser é melhor que ser”), enfatizando o tema das transformações, caracteriza a obra de Ovídio como o “refazimento (a re-metamorfose) de idênticas coleções greco-alexandrinas de ‘casos’ de tranformações, as *Metamorphoseis*”, de Didimarcos, das “Aloieses”, de Antígono, as “Heteroiúmena”, de Nicandro. Leminski também

menção uma “Ornitogonia” alexandrina, onde são tratadas exclusivamente transformações em pássaros.

Mas quando se fica sabendo disso? No final da Segunda parte do livro, depois que já se leu “Metaformose”. Uma nova leitura, então, se faz necessária, já com outro olhar sobre o texto. Novas camadas se acrescentam, novos ecos se ouvem. Estamos lendo Leminski / Ovídio / Nicandro / Antígono / Didimarcos e quem sabe outros mais, só no que diz respeito à antiguidade clássica. Já é um jogo de espelhos. A leitura muda. Adquire outras ressonâncias. E volta – abruptamente – ao presente.

Na modernidade, a assimilação de Ovídio se faz sentir nos “Cantos” de Ezra Pound. Haroldo de Campos também identifica a ressonância ovidiana em Paul Valéry no seu aproveitamento do mito de Narciso, numa linha mais apolínea, e em Lezama Lima de modo mais dionisíaco no “Preludio a las eras imaginarias”.

O olhar moderno de Leminski é que vai selecionar as reduções e as expansões no texto original de Ovídio.

Dos 246 mitos que Ovídio narra, Leminski utiliza uns vinte, entre narrativas e simples referência. Detém-se mais nas histórias de Narciso/Eco, Perseu/Medusa, Teseu/Minotauro e Dédalo/Ícaro, reinterpretando-as. Faz uma seleção daquilo que mais lhe interessa. Trabalha o mito de Édipo, que é apenas mencionado em Ovídio como o filho de Laio (Livro VII), insistindo em histórias e personagens em que o olhar e a visão são fundamentais, como o próprio Édipo e mais Narciso, a Medusa,

Tirésias. Introduz em sua “Metaformose” Heródoto e a criação das histórias e enfatiza o Cadmo, que traz o alfabeto da Fenícia, dois assuntos que o Leminski metalingüístico sempre gostou de tratar.

O que primeiro nos chama a atenção nesse texto é a figura de Narciso, estabelecendo uma genealogia diferente da de Hesíodo, na Teogonia (“Sim bem primeiro nasceu o Caos, depois também terra de amplo seio...”) e da de Ovídio (“Antes de haver o mar e as terras e céu que cobre tudo, a natureza inteira tinha a mesma aparência chamada Caos... um deus... dispôs melhor a natureza...”) Em Metaformose temos: “Antes do Caos, da Terra, do Tártaro, e de Eros... antes de tudo... Narciso, o filho de Náíade, deitava de bruços e se olhava no trêmulo espelho da fonte” (LEMINSKI, 1994, p.15).

O texto de Leminski já se direciona num outro sentido, ao colocar como ponto de partida o mito de Narciso, re-interpretando de diversas formas. Narciso, o criador das formas, das ilusões; é seu olhar que engendra os diferentes reflexos na fonte, os vários mitos que dali surgem.

Uma das pretensões do poeta neste pequeno texto é comentar, em prosa poética, a passagem do mito à filosofia no mundo grego, a criação do que ele chama de “nova lógica” e o esfacelamento desta mesma lógica no mundo contemporâneo. Diferentes momentos de crise da humanidade, entre as quais estabelece uma sincronia.

Não parece que ele se ocupe metafísica e filosoficamente dessa crise, mas utiliza-a para trabalhá-la como poeta e incorporá-la “a sua criação.

Como já se afirmou, “Metaformose uma viagem pelo imaginário grego” é constituído de duas partes: a primeira delas, o texto em prosa poética “Metaformose” e a segunda, um comentário crítico sobre a cultura grega, intitulado “Quase ser é melhor que ser”. Metaformose se relaciona (mesmo através de reflexões) com mito/crença/mundo feminino/noturno/numinoso/a serpente Python, enquanto que a Segunda remete a lógica/reflexão/mundo masculino/princípio luminoso/Apolo.

Esta obra de Leminski é um jogo constante entre o mundo mítico, circular – onde constelações, ciclos da natureza, signos e ações se relacionam – e o olhar que reflete sobre este mundo.

A relação com a tradição é amorosa e irreverente, ao mesmo tempo. Leminski saqueia o passado, apropria-se dele com os recursos de que dispõe no momento em que escreve, década de 80.

2 “METAFORMOSE”: HISTÓRIA E HISTORICIDADE

Em *Metaformose*, Paulo Leminski trabalha temas de importância indiscutível e retoma questões permanentemente presentes no pensamento ocidental. De maneira explícita e, por vezes, de modo indireto aborda o problema crucial da narrativa histórica ou da História enquanto narrativa. Aqui precisamos Ter presente que o autor está trabalhando com matéria de mitologia grega e a presença de artistas e poetas de várias épocas, através da intertextualidade.

O autor ousa colocar aquilo que ele caracteriza como o grande problema da filosofia grega (e que acaba sendo, segundo ele, o grande problema da ciência ocidental): como é que o ser muda? Qual o caminho da estabilidade à mudança?

Leminski aponta a possibilidade de uma explicação sócio-política para as transformações, um conflito entre conservadorismo e revolução. Neste caso, o Ser tão buscado pelos filósofos poderia não passar de “máscara metafísica”, justificando a estabilidade de uma ordem social injusta. Mas Leminski sabe que esta é apenas uma das possíveis leituras e que a História se constrói de múltiplas visões.

Tentando ler e compreender a questão da mudança através dos mitos que tratam de metamorfoses, Leminski também é seduzido por elas enquanto histórias, enquanto narrativas. No momento em que o homem “perde” esse mundo mítico (“o mundo intra-uterino da Crença”) e abraça a reflexão, a filosofia, começa o mundo moderno. Na filosofia, Demócrito “secciona” o universo em átomos, segundo Leminski, a partir de uma intuição de Ferécides de Tiro. E Leminski vai além: se da Fenícia vem essa idéia de átomo, seriam as letras do alfabeto o modelo dessa idéia? Mais uma das tantas “sacações” leminskianas via Mac Luhan que enfatiza o papel do alfabeto fonético em oposição ao gestáltico ideograma chinês. De acordo com o famoso teórico da comunicação, a cultura escrita alfabética estrutura linearmente o mundo, fragmentando-o. O poeta identifica, portanto, o Logos com a palavra escrita em geral (referindo-se realmente ao discurso crítico em prosa, os logoi, e não à poesia escrita), em oposição ao mythos, tradição poética oral. É quando surgem os diálogos platônicos, a retórica e os sofistas, evidenciando os diferentes usos da escrita. Leminski não especifica essas diferenças e utiliza a oposição clássica entre *mythos* e *logos*. Reduz, portanto, essa passagem complexa a uma questão de substituição de substituição de códigos de comunicação: a passagem do código oral para o visual é que faz surgir o pensamento reflexivo.

Debatendo o surgimento do “surto filosófico” pré-socrático na Grécia, Gerd Bornheim acrescenta a essa discussão dados importantes: a filosofia não nasce da morte dos mitos ou da ausência de religiosidade. Não há um percurso do mito ao logos, mas de um logos mítico para um logos noético, nos pré-socráticos. Os mesmos conteúdos começam a ser tratados de outra maneira. Bornheim atribui este fato a um tipo de religiosidade existente nas colônias gregas (onde se desenvolveu mais a filosofia pré-socrática), cujos habitantes eram mais independentes e ousados intelectualmente.

Outro dado importante, quanto à História, em “Metaformose”: a escolha da figura de Heródoto como exemplo de historiador. Sabe-se que Heródoto viajou muito para recolher suas histórias. Ao narrar as origens das guerras médicas, o fez sob a forma de uma revista geográfica dos povos conquistados.

Paul Veyne mostra a diferença entre Heródoto e Tucídides, que conduziu a narrativa histórica como acontecimentos de uma nação, centrando-se nos mecanismos da política. Xenofonte, levando adiante a linha de Tucídides, sela a tradição da história ocidental que Veyne caracteriza então “como originada de um mal-entendido cometido por um medíocre continuador”. A história ocidental fica sendo a narrativa contínua de histórias nacionais. Com Heródoto teria sido diferente: talvez, ainda de acordo com Veyne, “uma história semelhante à dos geógrafos árabes”. Ao falar do historiador grego, Leminski já coloca a questão do modo de narrar a História: “Terminou seus dias escrevendo suas Histórias, que lia para o povo na ágora da

cidade, História, histórias, verdades, imaginações, não se sabe, não importa” (Leminski, 1994, p.25). O nome do livro de Heródoto – história – é apresentado sem aspas, ao lado da palavra “histórias”, abrindo mais as interpretações e aumentando a ambigüidade entre estes conceitos que, na verdade, se interpenetram e que, no prefácio de *Satyricon*, Leminski afirma habitarem um “território furta-cor”, uma “Twilight zone”, expressões bem características do autor e que revelam seu gosto pelo estudo dessas questões fronteiriças.

Numa vida feita de viagens e regida por uma certa credulidade religiosa, Heródoto juntou-se, aos quarenta anos, a um grupo de colonos que Péricles tinha enviado à Itália para difundir a cultura helênica. São comandados por alguém tido como profeta, chamado Lampion. Mas alguns episódios de sua vida são pontos em questão, como, por exemplo, a narrativa pública de suas histórias no auditório dos jogos olímpicos, cuja inclusão na biografia de Heródoto pode ser atribuída à fantasia de velhos cronistas, segundo Vítor de Azevedo, em estudo crítico introdutório ao livro “História”. Mas Leminski privilegia este fato (ou mito), para ele coerente com a imagem que tem de Heródoto: “E em Atenas, há gente que sabe dizer o exato lugar onde Heródoto lia, toda tarde, suas Histórias, foi aqui, bem aqui, a fábula do contador de fábulas, o da vida mais fabulosa que todas as histórias (LEMINSKI, 1994, p.27).

A Heródoto é atribuída uma visão mais “romântica” da História, em oposição à concepção mais “realista” de Tucídides. O certo é que Heródoto ainda guarda resquícios do mundo mítico e é caracterizado, por isso, como “teólogo” e “poeta” na crítica de Azevedo. “História” está dividido em IX Livros, cada um deles com o

nome de uma das musas. Na verdade, Leminski interessa-se é pela figura de Heródoto enquanto contador de histórias. O próprio Walter Benjamin, em seu clássico “O narrador”, citando exemplos, aponta no historiador grego o fato de “não explicar nada” a respeito do que relata como uma qualidade. É o que seduz Leminski.

A alusão a Mnemósine, deusa da memória, no texto de Leminski representa bem essa ligação do mito com a história, com a lembrança dos fatos. Narciso invoca-a, pedindo-lhe que não deixe seu espírito morrer de amnésia. Ao mesmo tempo, enquanto mãe das musas, ela pode estar associada, no texto, à arte contemporânea, atravessada pela historicidade, ou seja, à carga intertextual e temporal contida em “Metaformose”, já mencionada em outros pontos deste trabalho. Na “Teogonia”, de acordo com as palavras de Hesíodo, ela conta “tudo o que foi, tudo o que é, tudo o que será”. Mnemósine, como mãe das nove musas, preside a criação e é dona da palavra primordial, do grande mantra. Não por acaso, pois Orfeu é seu neto.

João Alexandre Barbosa, em “as ilusões da modernidade, afirma que o grau de intertextualidade é o que marca o tempo de um poema (ou outro texto), mas que essa intertextualidade não é instituída a partir de um ato de vontade “erudito” pessoal. Tem que nascer das próprias necessidades do texto.

Em “Metaformose”, a referência a Bashô é fundamental, não apenas pelo cultivo de Leminski do hai-kai, mas pelo poema que é, na verdade, o mais célebre de todos os hai-kais (o velho tanque) e que surge das entranhas do texto como um ícone:

a transformação contínua e as ressonâncias, as repercussões, aproveitando o mito de Eco e as próprias águas de Narciso.

A tradução desse hai-kai pela poeta Josely Vianna Baptista é exemplar:

o tanque estanque
mergulho de rã: t
SHI
Bun!

circunfluindo...

Josely expressa com a palavra “circunfluindo” os círculos concêntricos que se formam na água, através dos sons un / un. As reticências também sugerem essa propagação, incorporando sinais de pontuação á realidade visual / significativa do poema. O mesmo acontece com o ponto de exclamação, relacionado à rã que cai e o círculo (ponto) na água depois do mergulho. A onomatopéia t SHI bun também revela toda uma intenção, pois SHI em japonês significa “poesia”. A poeta afirma que pretendeu, através dessa sílaba-célula, mostrar o momento em que o elemento passivo (a água calma) e o ativo (a rã no ar) quase se tocam.

E as vozes de outros textos e autores vão surgindo.

As palavras de Pítia (feliz enquanto não enxergar seu próprio rosto... feliz enquanto não se visse) aludem a um mundo mítico em que a palavra é sagrada e o homem não está cindido. Palavras também proferidas por Tirésias, outro vidente por “onde fala Apolo” (LEMINSKI, 1994, p.23), como na Pítia. Mas eis outras palavras

do oráculo: “Todo diverso em idêntico se converta, toda a diferença consigo mesmo coincida” (LEMINSKI, 1994, p.19). O que nos lembra tal sentença? O contrário é convergente e dos divergentes nasce a mais bela harmonia”... “Não compreendem como o divergente consigo mesmo concorda; harmonia de tensões contrárias, como de arco e lira” (DIELS, B8 apud LEGRAND, 1991, p.82). Fragmentos de Heráclito que se expressou por eforismas e epigramas. A mistura dos discursos da Pítia e de Heráclito se justifica na medida em que a palavra desse último também é uma palavra poética e enigmática, embora já instaure a reflexão. Heráclito também se refere, em outro fragmento, à necessidade de se interpretar os oráculos, que falam uma linguagem velada e não definitiva, que apenas acena com significados.

Essas considerações todas surgem no momento em que Leminski faz esse jogo entre as palavras de Pítia e as de Heráclito. É a sombra do filósofo trazendo “aromas de Hades”, lembrando aqui o fragmento que afirma que nosso psiquismo se alimenta dos (artistas) mortos: “As psiques aspiram aromas de Hades”. (SHULER, 1995). Heráclito, o filósofo do devir e do processo alimenta este texto com sua idéia de reversibilidade e de opostos que não se excluem.

Na página 35 de “Metaformose”, Narciso faz referências a suas origens: “Lembro de um rio de água limpa, água rápida, muitas águas rápidas”, o que o leva a “nunca se bebe de novo no mesmo rio”.

Como não ler aqui também a vivência zen-budista de Leminski, filosofia em que o conceito de impermanência é a lei suprema de onde os opostos convivem? Não

há substância ou essência nos seres. A idéia de um “eu” é uma ilusão. Narciso começa a sofrer quando se apegue á idéia de um ego, de acordo com os orientais ou quando abandona a inocência, segundo os ocidentais. “Quantas as fontes, tantas as respostas!” (LEMINSKI, 1994, p.37).

Num texto que menciona a vitória da lógica sobre o tempo mítico, a estrutura do racionalismo cartesiano está presente, mas com outro conteúdo: “Narro, logo existo”, cuja versão no “Catatau” fora “Sou louco logo sou”.

Que linhagem estabelecem essas citações, a incorporação desses autores? Existe aí a assimilação de uma cultura clássica: Bíblia, filosofia pré socrática, Descartes, marcando também momentos fundamentais de percurso da filosofia ocidental.

A esses filósofos agregam-se poetas e prosadores que também mapeiam uma tradição literária ocidental, aqui mencionados em ordem cronológica (ao contrário de “Metaformose”): Camões, Baudelaire, Fernando Pessoa, Borges. Leminski utiliza-os conforme o texto pede.

Podemos encontrar ecos da “passante” de Baudelaire quando um narrador se pergunta se a “imagem de Narciso não é o rosto de um transeunte estranho”. (LEMINSKI, 1994, p.21)

Camões se faz presente no momento em que Narciso se pergunta em quem se transformaria se pudesse escolher ser outra coisa que não Narciso. E a resposta:

“Narciso, Narciso, Narciso”, pois aqui “amador” e coisa amada” já são a mesma pessoa, antes mesmo do processo platônico de transformação a que Camões alude em seu soneto.

A idéia da Fábula total, a “fábula universo” nos remete à idéia borgiana da biblioteca de Babel ou à totalidade entrevista no Aleph, logo rechaçada.

Ao final do texto, em seu grande cansaço, Narciso vê cair uma noite que só se transforma em si mesma. E continua: Nada mais pode mudar isso, a não ser isso. Morreu um deus, morrem todos. (LEMINSKI, 1994, p.39) Ecos do poema “Natal”, de Fernando Pessoa, não apenas pelas palavras (“Nasce um Deus, outros morrem”), mas pela idéia que perpassa todo texto de Metamorfose de que “um novo Deus é só uma palavra” e que aqui se amplia com a passagem de “outros” para “todos”.

Intertextos emblemáticos que percorrem sincronicamente “Metaformose”, articulando-se através da voz desse Narciso de vários séculos.

O tratamento dado ao tempo nesse texto também nos leva a uma série de reflexões. As ações atribuídas a Narciso estão no presente, exceto no primeiro parágrafo em que “antes do Caos... Narciso, o filho de Náiade, deitava de bruços e se olhava” (LEMINSKI, 1994, p.15). Depois ele “cai”, “volta”, “vê”, “não ouve”, reconhece” o cortejo de seres e de mitos que povoam o inconsciente humano.

Lembremos que o próprio Ovídio em “Metamorfoses” utiliza o presente para narrar muitas histórias, que são apresentadas de acordo com alguns critérios: o cronológico, o topográfico ou o genealógico, agrupadas em Livros. A obra de Ovídio não é uma epopéia clássica em seu sentido original. São vários mitos, muitos heróis, uma multiplicidade de enredos. Estudiosos deste poema apontam uma aproximação com Eurípedes, no tratamento dado aos personagens.

A épica tradicional encerra a ação num “passado absoluto”, idealizado, próprio dos deuses, semideuses e heróis, já que é um gênero elevado. (BAKHTIN, 1988, p.412) O uso do presente por Ovídio já nos coloca diante de um outro tipo de texto em que o autor procura dinamizar e colorir o que é apresentado.

No estudo “História literária e julgamento de valor”, Leyla Perrone-Moisés fala dos escritores críticos que desenvolvem um obra crítica paralela à criativa, construindo um tipo especial de história literária que acaba sendo um desafio para a historiografia tradicional. Podemos afirmar que em “Metaformose” Leminski constrói um projeto de história literária (ou crítica literária) em que a obra crítica está dentro da obra criativa. Os livros anteriores em prosa “Catatau”, o texto que está sempre remetendo a outras palavras, a outras realidades, alegoriza a labiríntica e polimórfica realidade tropical. Em “Agora é que são elas” há um contraste entre uma linguagem coloquial, direta e, por vezes, crua e um enredo cheio de meandros, misto de clichês de narrativas literárias e de ficção científica. Leminski pretende – não sem ironia – colocar em cena aspectos da teoria da narrativa do formalista do russo Propp. Um dos personagens principais é justamente um certo professor Propp. O efeito provocado é o

de um humor feito, a um tempo, de *non sense* e de crítica corrosiva à teoria afastada da vida (que, segundo o personagem Propp, existe apenas nos romances água-com-açúcar). Em Leminski o estilo é o próprio tema.

“Metaformose” retomará temas do “Catatau”: o jogo entre razão e não-razão, a presença de personagens que praticamente enlouquecem no final.

A diferença é que Catatau representa um momento de radicalidade mais óbvia, de rompimento lingüístico, é o texto em que toda e qualquer palavra precisa ser decifrada.

O enredo parte de uma situação inverossímil: Descartes do Brasil fumando uma erva que põe em xeque sua lógica, à espera de um “explicador” para esta realidade.

Em “Metaformose”, o cenário brasileiro de “Catatau”, por si só o barroco e transbordante, dá lugar ao apolíneo contexto grego e a linguagem de Leminski é menos experimental.

Nesse romance, a prosa inclusiva e delirante parece representar o auge de uma viagem alucinógena, tendo sido também taxado por Ivan da Costa de “porre verbal”. Em “Metaformose”, o tom é de ressaca, depois da trajetória milenar de Narciso (Cartesius) engolindo todas as águas. Catatatu: a desintegração da lógica através de uma pulverização da linguagem que Donald Schuler associa ao movimento dos

fractais. “Metaformose”: diálogo entre mito e razão, tentativa de coexistência entre lógica e analogia, através de um observador contemporâneo.

Em Catatau, o “ergu sum” inicial, aliás, “Ego Sum Renatus Cartesius” dá lugar, no final do texto, ao “sou louco logo sou” que em “Metaformose” aparece sob a forma do “narro, logo existo”. Em “Catatau”, a loucura é o que faz ser; em “metaformose”, a arte (o narrar) tenta dar um sentido à realidade.

Leminski constrói, portanto, um esboço de história literária sincrônica fragmentada, que destaca momentos que ele considera marcantes no pensamento e arte ocidentais. A herança greco-latina é o ponto de partida dessa encenação nada linear que se caracteriza também pela superposição (ou convivência) de épocas e culturas diferentes – uma pretensão (ilusória?) à ubiquidade, como afirma João Alexandre Barbosa. Alguns momentos são identificáveis historicamente: surgimento da escrita, da sofística, a passagem do paganismo para o cristianismo, a presença da psicanálise, a modernidade, a era contemporânea, a pós-modernidade. Passagens que procuraremos identificar e comentar ao longo deste trabalho.

3 AS VOZES DO TEXTO

Trabalhando com a carga do tempo e de todas as transformações humanas, Narciso fala em várias “vozes”, todas elas misturadas, que afinal é o que constitui aqui o estilo de Leminski, em tom ora sério, ora cômico, reflexivo e poético, irônico e filosófico.

É uma verdadeira montagem polifônica em que estas vozes estão de tal maneira imbricadas uma na outra que é necessário que se “escute” o texto muitas vezes como uma composição musical contemporânea, com sua polifonia fragmentada e uma outra harmonia.

3.1 A Voz dos Mitos

Para melhor estudarmos o texto de Leminski, procuraremos destrançar os fios de cada uma dessas vozes ou falas, sem perder a noção do todo. Chama-nos atenção, de saída, uma fala que podemos chamar de “analógica”, em que um mito remete sempre a outro, em comparações analógicas e correspondências entre fábulas: Esta lenda (1) é a pedra de Sísífo... (LEMINSKI, 1994, p. 15). O olhar de Narciso cai na água como Ícaro das alturas. Estas analogias se desdobrarão por toda a narrativa que, centralizava em Narciso e Eco, com todos os possíveis significados que estes evocam,

avançará através destes reflexos, dos ecos das fábulas. Se o mito de Narciso é a pedra de Sísfio, a pedra de Sísfio é a sede de Tântalo. Alice Ruiz também chama atenção, no prefácio do livro, para esse voltar-se do texto sobre si mesmo, transformando-se na linha seguinte “num isomorfismo com a s transformações da história grega”, os mitos como ecos de si mesmo (LEMINSKI, 1994, p. 8).

O texto se presta para isso, ainda mais nos momentos em que a linguagem é acentuadamente poética. É a facilidade que Leminski tem de trabalhar com a materialidade da linguagem, incorporando a tensão do que é narrado à própria narrativa: “Ou o cisne que possui Leda era apenas a metáfora de uma nave de velas brancas, uma nave, uma ave” (LEMINSKI, 1994, p. 21). Neste trecho, as repetições do A e do V vão dando a idéia de leveza e vento, vôo e movimento. O som aberto também é associado simultaneamente à cor clara do cisne e a um barco de velas enfunadas. Outro exemplo: “Em que língua falar com um eco?” Só através de ecos também. É o que ele faz: “Uma língua língua lembra lembra uma uma lenda lenda, Narciso, Narciso, Narciso” (LEMINSKI, 1994, p. 21).

(1) Aqui Leminski utiliza o termo “lenda” no mesmo sentido de “mito” ou “fábula”. Poderíamos considerar tal uso uma simplificação, se estivéssemos diante de um trabalho de pesquisa semântica, uma vez que esta palavra tem muitas acepções. Leminski não está preocupado em precisar esses conceitos e aqui as palavras significam exatamente aquilo que ele quer que elas signifiquem, num contexto poético.

É um recurso que o próprio Ovídio utilizou ao captar o “movimento das formas pela cinética da imagem”, nas palavras de Haroldo de Campos, no artigo “Uma metamorfose”, onde estuda o mito de Narciso em vários autores. Cita o episódio da revelação de Baco como um deus – uma metamorfose – paralelo ao movimento da hera se enroscando no barco e da transformação de cada parte do corpo dos marinheiros em partes dos corpos de peixes.

Assim também é, em Leminski, a referência a Argos, o gigante que mantém cinquenta olhos abertos e cinquenta fechados, encarregado de vigiar Io, transformada em Novilha: “argos, cem olhos, O, Argos, cem olhos, O, O, O, Argos, O, O, O, olhos” (LEMINSKI, 1994, p. 32).

Às vezes, é o som das palavras que “puxa” o sentido: “Mito, rito, minto mundos, enquanto vomito três mil deuses por segundo...” (LEMINSKI, 1994, p. 36) “Mito” leva a “minto”. Uma palavra tão ampla como mito pode se prestar a este trocadilho com minto, num jogo do qual fazem parte verdade/ mentira, ficção/ fingimento. Mito e rito se equivalem, mas com a alteração fonética amplia-se a interpretação, aludindo-se ao aspecto do mito como proliferador de novas formas e como ficção / criação.

Do entrecruzamento das lendas, surge uma mitologia recriada: “Teseu, novo Minotauro, agora habita as profundezas do labirinto”. (LEMINSKI, 1994, p. 19) “por que foi sob a forma de chuva de ouro que Zeus seduziu Dânae, para gerar Perseu? O lampejo do ouro traduz o brilho dos raios de Zeus? Ou o brilho do ouro já prefigura o

brilho do espelho onde um dia Perseu verá a Medusa, antes de matá-la?” (LEMINSKI, 1994, p. 26).

As histórias (os mitos) representavam um princípio integrador e sagrado para o homem antigo, dentro da idéia da palavra como elemento divino, como verbo criador, “arquetipo em flor” : “Era uma vez. Assim seja. Estava escrito. Amém”. (LEMINSKI, 1994, p. 26).

Neste contexto de linguagem analógica, Leminski inclui a astrologia, o sistema de signos criados a partir das constelações. Em Ovídio, encontramos referências às constelações no livro II, quando Febo tenta dissuadir Faetone de dirigir seu carro, mostrando-lhe os perigos do caminho celeste – “a boca feroz do leão”, “os chifres do odioso touro” são tomados como obstáculos concretos. Em Leminski, é clara a consciência de que se está lidando com “formas deste mundo projetadas no azul celeste”, o Zodíaco como a roda de animais que conta “uma história sem fim”, o Zodíaco com a organização, os doze signos associados aos doze trabalhos de Hércules, que se torna assim o homem total, o ser que realiza o dodecaedro, a totalidade cifrada no 12, número mágico.

Em seus “Anseios Crípticos”, no artigo “Tem astral”, Leminski fala deste linguagem celeste, sibiliana, que paradoxalmente não vem do céu e sim do desejo humano de emprestar significado às coisas, nomes aos bois. Vai mais longe, no entanto, e relaciona aí o céu estrelado e página escrita à maneira de Mallarmé, o simbolista francês que revoluciona a poesia, com o seu poema “Un coup des dées”,

armando uma constelação de palavras, tema esse já presente, por sinal, na poesia de Ronsard, de Byron e de Vitor Hugo, sem esquecer o sermão da Sexagésima, de Vieira, com seu “xadrez de estrelas”.

3.2 A Voz Reflexiva

Esta linguagem analógica é acompanhada de uma voz que reflete e se manifesta em dois tons diferentes: o que usa rudimentos de psicanálise e o metalingüístico.

O primeiro deles introduz nessa composição elementos de psicanálise, leitura possível ao homem atual, que em vez de “matar pombas a Afrodite, fala com seu medo” (LEMINSKI, 1994, p. 35). Para os gregos, as funções psíquicas estavam alegorizadas nos deuses. As analogias com mãe e pai são inevitáveis: “A medusa seria a imagem da mãe?”, “O pai é arbitrário. Todas as mudanças são arbitrárias” (LEMINSKI, 1994, p. 32). “Teseu e Minotauro são uma pessoa só”, duas (entre tantas) faces de um mesmo ser. Leminski utiliza a interpretação que considera o Minotauro o animal escondido em Teseu, que só poderá ser controlado pelo fio condutor da razão. Quase ao fim de “Metaformose”, Narciso se pergunta: “Reis se transformam em deuses ou deuses se disfarçam em reis?”. E logo a seguir: “minos, meu rei, faz-me justiça, liberta-me desse rosto-minotauro” (LEMINSKI, 1994, p. 35). Mas paralela a esta, outra interpretação possível, decorrente das próprias alusões sexuais que o autor faz: “... a espada, vibrando como um pênis e o labirinto de onde

Teseu, “cada vez mais dentro”, a treva cada vez mais espessa pelo cheiro de esterco cada vez mais forte (Leminski, 1994, p. 17 – cfr. Com as maternas forças noturnas do interior da vagina...a serpente, o verme, o fedor”) sairá vitorioso como a afirmação do princípio masculino. Ou será que Leminski quis, além disso, (ou ainda) dizer que o conhecimento sexual é também conhecimento de si?

E o outro tom desta fala reflexiva é o que discorrerá sobre a natureza dos mitos, das fábulas, numa verdadeira metafabulação. Leminski usa o mito para se perguntar sobre o poder das histórias enquanto narrativas orais, mas acaba discorrendo sobre a narrativa em geral, o narrar, referindo-se, assim, à literatura, num sentido bem amplo. Aqui, encontramos o investigador, o teórico, ao mesmo tempo, amante das fábulas.

A maneira como Leminski introduz a figura de Heródoto nos remete ao texto de Ovídio, quando apresenta Pitágoras: “Houve um homem, de Halicarnasso, grego da Ásia, por nome Heródoto, que percorreu muitos países e visitou muitos povos, por amor às histórias que tinham para lhe contar” (LEMINSKI, 1994, p. 24). Este é o texto de Leminski. E Ovídio: “Ali viveu um homem nascido em Samos, mas que fugiu de Samos e de seus senhores, e, por ódio à tirania, exilou-se por sua própria vontade”.

Além da semelhança no estilo, podemos dizer que Heródoto e Pitágoras têm funções semelhantes: O Pitágoras de Ovídio é sábio insigne que dá lições de vida e filosofia sobre a impermanência de todas as coisas; o Heródoto de Leminski, possuído de uma loucura sagrada, busca a explicação de tudo pelas fábulas que recolhe.

Interessa aqui não o historiador e sim o caçador de histórias. Mais uma das tantas faces do homem moderno, perseguindo uma unidade na utopia da Fábula Total. Sentimos aí a presença de Borges e de Umberto Eco que trabalharam seguidamente este tema.

Na maior parte da obra “As Metamorfoses”, Ovídio não apresenta diretamente as histórias e sim introduz narradores que vão desfiando os mitos pelo “simples prazer de fabular” ou pela necessidade de explicar suas origens ou a situação em que se encontram no momento da narrativa, às vezes já fruto de transformações. Muitas vezes, após os relatos são novamente transformados. É o caso das irmãs Miníades e das nove pegás que participam de uma competição com as Musas, envolvendo voz e arte.

Em Ovídio, Orfeu é o exemplo do poder encantatório e mágico deste narrar que em “Metaformose” se confunde com o próprio surgimento da poesia. Seu canto tem o poder de paralisar ações desencadeadas pelo destino: a roda de Íxion pára, as aves cessam de torturar Prometeu, Sísifo senta sobre sua pedra, Tântalo desiste de beber a água que lhe foge. Depois, atrai todos os tipos de árvores. Animais e aves chegam-se em círculo para ouvi-lo e é então que narra as histórias de Jacinto, das Propétidas, de Pigmaleão, de Mirra, de Adônis e de Atlanta.

Além do sentido original de cada mito como palavra “explicadora”, a narração em si tem um efeito terapêutico. Por mais monstruosos que sejam os eventos, quando eles podem ser contados (ou cantados), tornam-se mais aceitáveis. A realidade da

narrativa viabiliza os fatos. A fantasia, como diz Leminski, torna “o impossível, se não real, pelo menos imaginável”. Importam até as qualidades do narrador, como no caso de Orfeu, Nestor e Caliope, apresentados em Ovídio.

Pode-se dizer que as reflexões que Leminski faz sobre o narrar nos levam a uma outra leitura de Ovídio.

O narrar – aqui representando também a imaginação criadora – acena ainda por vezes ao homem com a possibilidade de encontrar a si mesmo, de ver-se refletido, de buscar um centro. O Cogito ergo sum aqui se transforma em “narro, logo existo”. O valor dos antepassados, da origem – o tal pai, tal filho – transforma-se em “tal homem, tal fábula”.

As histórias, o narrar, a literatura, podem representar um princípio organizador da realidade. “No princípio, era o Caos. Até que um deus maior do que os deuses inventou uma fábula. Foi essa história que deu ordem e sentido aos elementos sem destino” (LEMINSKI, 1994, p. 34). Mas esta busca de referencial nas histórias (ou na arte), também se revela uma ilusão. Heródoto – narrador, ao voltar de suas peregrinações, encontra é a “vida” das histórias que, “sozinhas se contam entre si. A fábula do Minotauro narra a saga de Perseu para um público de Medusas. Os homens são apenas órgãos sexuais das fábulas” (LEMINSKI, 1994, p. 23). As histórias se confundem com a História, cujo conceito parece ser aqui o de um conjunto de “verdades e imaginações”, construído a partir de subjetividades. Heródoto não chega à unidade e sim à dispersão. A disseminação de sentidos e significados é a única

realidade “palpável”. “Não há Proteu. Proteus. A palavra plural (LEMINSKI, 1994, p. 38). Não há mais um sentido único para nada, o centro pode estar em toda a parte, o que poderia ser uma libertação, o lance de dados instaurando a novidade.. Mas Leminski prefere registrar, em muitos momentos deste texto, o que há de angustiante nisso, o sofrimento de Narciso “na eterna sede de uma imagem que nunca consegue senão se transformar em imagem” (LEMINSKI, 1994,p.19), embora Narciso reconheça também, em passagem posterior a essa, um elemento mágico na “força que une a imagem e a origem, a figura e o figurado, a letra e o seu sentido” (LEMINSKI, 1994, p. 38). Além de usar continuamente a metáfora, também discute o seu papel.

Essa voz reflexiva que surge, por vezes, abruptamente em meio às outras causas, a princípio, um choque. Seu efeito é o de provocar um certo distanciamento no leitor. Quem fala dessa maneira, de repente, discorrendo e refletindo sobre mitos e fábulas? O Narciso contemporâneo que já assimilou a carga de uma cultura milenar e que agora pode (ou só consegue) comentar o que foi feito? A resposta mais óbvia é essa. Mas, na verdade, um outro efeito se produz: “Narro, logo existo” adquire um caráter de axioma iniciático como se fossem palavras pronunciadas pela Pítia. A frase proferida no presente é devolvida ao passado e volta ao presente (sem esquecermos que foi gerada por Descartes no século XVII). Leminski opera uma trans – fusão de tempos também através dessa voz reflexiva.

3.3 A Voz Cristã

Correndo paralela a estas reflexões, insinua-se uma outra voz que estabelece um diálogo com o cristianismo, através de frases e termos do Velho e Novo Testamento, fala esta que subverte muitas vezes o tom sério do texto, até chegar aos trocadilhos: “Zeus me livre, Zeus todo poderoso” (LEMINSKI, 1994, p. 37). Aqui um trocadilho que serve de parentesco etimológico entre as duas palavras: Ζεύς (Dzeus), no beócio e no lacônico. Αιός (Deús) quer dizer, entre outras coisas do mesmo campo semântico, “brilho”, “luz”, visível”.

Estudioso de mitologia, de ritos antigos, de xamanismo e de religiões, Leminski, em “Metaformose”, registra a equivalência e analogia dos deuses pagãos com as figuras cristãs, reconhecendo “o arquétipo em flor” que se propaga através da constituição das diferentes doutrinas religiosas. É um princípio de correspondências (que vai se refletir, talvez, também em seu interesse pelo simbolismo) que faz com que relacione Hércules / Cristo, Medusa / Jeová, Deus / Zeus, Medusa / Pedro.

Observemos algumas passagens em que Leminski estabelece essas analogias. O sacrifício do herói que queima numa pira no alto do monte, é semelhante ao do Cristo. E as palavras que se seguem são: “Perdoai-os, eles não sabem o que fazem” (LEMINSKI, 1994, p. 29). O mesmo processo temos em: “Ninguém vê meu rosto e continua vivo, diz o senhor, diz a Medusa” (LEMINSKI, 1994, p. 31). O mesmo verbo de elocução nivela os dois emissores. A impossibilidade de contemplar diretamente a manifestação divina (como no caso de Sêmele destruída pelo

esplendor de Zeus) é um dos tantos mitos antiquíssimos de que a tradição bíblica se apossou. O mesmo processo, o mesmo efeito.

Lembramos aqui o poema “Natal”, de Fernando Pessoa, já mencionado no capítulo que tratou da historicidade no texto:

*“Nasce um Deus. Outros morrem. A verdade
Nem veio, nem se foi: O erro mudou.
Temos agora uma outra Eternidade,
E era sempre melhor a que passou.”*

Leminski parece mesmo querer nos dizer que “um novo Deus é só uma palavra”.

A Medusa, já tendo sido associada à mãe, também é comparada ao pai, à face terrível de Jeová. O olhar da Medusa que congela – “lembra que és pedra” (também palavras de Cristo a Pedro) – está sempre presente e a ele se relacionam os termos “estátua e “pedra”.

3.4 A Voz que Brinca

A outra fala que se insere neste discurso é a linguagem coloquial, familiar, feita de trocadilhos, gíria. É uma voz que fala através de chavões, frases feitas e adivinhas, que brinca e ironiza motivos recorrentes nesse texto, em outros momentos, tratados

de modo sério: a fonte, o olhar de Narciso e outros, as fábulas, as mães. “O que é verdadeiro em cima, é verdadeiro embaixo, isso sei de fonte segura Hermes, três vezes grande, Trimegisto” (LEMINSKI, 1994, p. 37). A frase “isso sei de fonte segura”, como comentário ao axioma iniciático, empresta-lhe um outro caráter, modifica o contexto da revelação divina dogmática, introduzindo a dúvida e o tom coloquial. É uma frase-clichê, que se abre, por sua vez, para várias indagações: o que é uma fonte “segura”? qual a utilidade de uma fonte destas hoje em dia?

Esta voz está intimamente relacionada à anterior, chegando, algumas vezes, a confundir-se com ela nesse processo de desmistificação de alguns temas. Conseguimos distingui-las porque a voz cristã se refere a expressões e sentenças bíblicas.

Outros exemplos deste tipo: “A fome também é um deus, irmão da sede. Mas desta água não beberei. Eu quero minha Mãe Géia, Gaia, Dêmeter, Liriope... a mim, gigantes, Ciclopes e Titãs, grandes filhos da Mãe.” (LEMINSKI, 1994, p. 35). A dupla interpretação está sempre presente. “Aqui nesta água, tudo é paz, tudo é simples, tudo é claro, narciso mais narciso igual a narciso, elementar minha cara Eco” (LEMINSKI, 1994, p. 27). É interessante observar a palavra Mãe com letra maiúscula. Grande Mãe, Mãe divina, primordial, ancestral. Mas também a mãe como bode expiatório, como o receptáculo de todos os insultos. Significados tecidos concomitantemente, formando uma rede tramada com vários materiais. Mitos fazem parte do dia-a-dia do homem, em qualquer tempo.

Nélson Ascher, em seu artigo “Melhores Poemas”, acentua o uso que o autor faz da fala cotidiana, “desentranhando” daí sua poesia, que vai assim ao encontro da proverbialização. Leminski incorpora expressões populares como mais um procedimento de sua linguagem poética dentro da tradição modernista.

É sabido que o poeta estudava e colecionava provérbios. Uma de suas leituras – anotados – é o “Prólogo da Comédia Eufrosina”, do português João de Espera de Deus (séc. XIX).

Os provérbios e as frases feitas criticam e ironizam o contexto de onde provêm. Alguns sofrem um processo de desconstrução: “A Moira escreve direito letras fenícias por tortas veredas do Peloponeso” (LEMINSKI, 1994, p. 38). Aqui há também uma alusão à invenção da escrita que muda os destinos (“Moira”) do mundo.

Um tema já abordado surge de novo, num outro tom, menos sério: “Fábulas não são parábolas, nenhum sentido oculto, toda a fábula é feita de luz, moral da história, histórias são amorais”. (LEMINSKI, 1994, p. 34) toda a narrativa – e a literatura, portanto – tem sua luz própria, o esplendor da coisa em si, sem qualquer comprometimento com coisas externas a ela. A moral da literatura é ela servir a si própria.

O tom humorístico e de fôlsete e a irreverência estão sempre presentes e nascem, muitas vezes, da mistura de todas estas vozes. As narrativas de lendas e as reflexões vêm entremeadas de trocadilhos, Leminski colocando-se como o próprio Momo que sempre ri diante das peripécias dos homens e dos deuses. Esta é uma

marca do escritor que necessita sempre de irreverência, principalmente ao tratar de assuntos mais sérios, pois ele faz questão de mostrar sua diferença com relação a intelectuais acadêmicos. Na carta a Regis Bonvicino, Leminski enfatiza essa sua preocupação. Diz numa delas que já tinha sido um erudito e que, às vezes, ainda surgia-lhe um “ego mandarínico de letrado e de escriba” cobrando-lhe ensaios sérios ou colocando-lhe dúvidas quanto à mediocridade das massmídias, com as quais lidava. E acaba afirmando o valor desse mesmo jornalismo (cultural ou contracultural) que o libertava de “vícios letrados”. Há sempre uma crítica à cultura oficial e canônica, e ao mesmo tempo a busca de ocupar espaços nesta cultura sem abrir mão de posturas e de uma linguagem a um tempo irreverente, forte e comunicativa.

A presença dessa voz que brinca é um contraponto à matéria tratada em “Metaformose”. Ela subverte ao erudito, tirando a solenidade do passado clássico, presentificando-o, sem contudo banalizá-lo.

O entrelaçamento dessas três vozes, o diálogo entre elas produz uma estranha mas agradável sinfonia: flautas gregas (ou uma lira) misturadas a sons dodecafônicos e passados por um masterizador.

O resultado é um texto bizarro e fascinante, com uma harmonia própria.

4 PROCEDIMENTOS TEXTUAIS

Em “Quase ser é melhor que ser”, Leminski apresenta alguns roteiros para se ler a primeira parte do livro, enfocando o contexto grego. O diálogo entre Parmênides (o ser, a essência, constantes, estabilidades) e Heráclito (o fogo, a transformação, a mudança) revela o pano de fundo filosófico que coloca o problema das transformações. Isso se expressa literariamente pelo jogo constante entre as metáforas de paralisação (estátuas, pedra, esfinge, congelamento) e as fluidez e de transformação. O episódio de Pigmaleão e Galatéia é um dos tantos exemplos que ilustram bem esse jogo: Afrodite dá vida à estátua de mármore por quem Pigmaleão se apaixonara e a Medusa faz com que ela volte a ser estátua. Pigmaleão, por sua vez, suscitando a compaixão de Zeus, é transformado em nuvem de chuva que lava a estátua uma vez por ano.

Poderíamos rastrear todo um vocabulário que se refere a essa idéia de paralisação e que se confronta constantemente com a idéia oposta de metamorfose. Na página 18, a Medusa, associada à pedra, passa e a fonte de Narciso é um espelho onde se refletem as cambiantes constelações. Tudo é mudança, ecos, câmbios perpétuos. Na página 20, Leminski opõe “fantasmagoria” e “indeterminada realidade da água que escorre no rosto dos sedentos quando chove” à ‘sólida certeza do gosto

do pão”, afirmando o direito à existência de todas as manifestações. Mas, logo em seguida, parece privilegiar as transformações, ao afirmar o papel de Eros “de aproximação e mistura, simulacros e metáforas”. Tudo vibra de tanto significar e isto se opõe a esfinges, quimeras, medusas e górgonas.

É interessante observar como a personagem da Medusa se metamorfoseia. Apresentada como símbolo da paralisação, já contém em si o germe da transformação: “Os olhos da Medusa brilham como gotas de chuva de ouro” (LEMINSKI, 1994, p. 26). É que nenhuma metáfora é fixa neste texto, tudo é metamorfose. Um mesmo personagem ora remete a uma idéia, ora a outra, contrária.

Às vezes símbolo de um destino individual (“o irremediável amor dos homens pelas mães, o olhar que congela todo homem na estátua líquida do seu destino”) (LEMINSKI, 1994, p. 26), a Medusa também está associada ao mundo primordial das Mães, às maternas forças noturnas que são vencidas pelo princípio luminoso de Zeus, dopai – “a nova lógica corta a garganta da velha”, quando Palas Atena, a razão, mata o gigante Encelados. Nova lógica que, por sua vez, também já teve sua falência decretada. Mas por um bom tempo, ela se impõe com seus heróis apolíneos e aí Leminski utiliza símbolos como o sol, o ouro, os lampejos dourados do escudo de Perseu, - cuja própria origem é uma chave de ouro – as maçãs de ouro, esse mesmo ouro que em outros momentos do texto é associado à morte, à paralisação, quando trata de Midas, outra imagem da Medusa, que Leminski expressa num paralelismo de expressões: “Midas implora ao deus que o livre da maldição de transformar tudo em ouro, Medusa, tudo em pedra, tudo em morte” (LEMINSKI, 1994, p. 30).

O eco – associado às ressonâncias dos tempos (“Água na água, eco no eco, por todos os séculos dos séculos...”) e à volubilidade feminina (“Eco, eco, Medéia, Circe, mulheres, todas malfeitoras”) – também é a transformação “de uma voz em pedra” (LEMINSKI, 1994, p. 31).

Num dado momento, Leminski faz Tirésias dialogar com Heródoto sobre um dos possíveis significados da fábula de Perseu e a Medusa: “Perseu queria mais, fazer a história, contar a história, ser contado pela história, esse, um dos significados possíveis da fábula de Perseu e da Medusa, diz Tirésias a Heródoto, não me pergunte mais”. Aqui podemos observar bem o procedimento discursivo de que Leminski lança mão várias vezes neste texto. É todo um jogo sincrônico em que a alusão ao vidente Tirésias, cego fisicamente, mas aberto para outras visões, fazendo parte de um plano mítico, também remete ao poeta-vidente de Rimbaud, do início da Modernidade. Em seguida (ou simultaneamente) este “vidente” assume o discurso de um historiador e/ou terapeuta moderno, ao tentar encontrar um significado para a fábula de Perseu. A vivência mítica “escorre” para a explicação intelectual e nos lembramos aqui do poeta totalmente inserido (e inadaptado) na modernidade, já se suas “mágicas”, “um lírico na era do alto capitalismo”.

O mesmo jogo (e sua consciência) pode ser observado quando Narciso se pergunta quantos séculos levam seus ecos para atravessar o labirinto.

Estas condensações (processo já bastante utilizado em “Agora é que são elas”, com personagens que se fundem – Freud e Vladimir Propp), esta síntese típica da poesia, aparecem aqui na prosa de Leminski. A chave que o autor nos dá desta obra é a de uma leitura ideogrâmica feita, porém, com olhos ocidentais, onde estão presentes a reflexão e a ironia.

A condensação ou a fusão é um procedimento que foi bastante utilizado em “Agora é que são elas”, com personagens que se fundem, como por exemplo, Freud e Vladimir Propp. Em “Metaformose” é a própria matéria tratada que induz a esse recurso. Na parte teórica do livro, Leminski reconhece que os mitos trabalham por fusões (condensações) e por superposições. Cita como exemplo os cabelos que viram serpentes, referindo-se à Medusa. E no texto de “Metaformose”, quando diz que os olhos da Medusa brilham como as gotas de uma chuva de ouro, superpõe à figura da górgona a geração de Perseu, que a matará. Do mesmo modo, “a voz de Eco ressoa nos meandros labirinto, até espatifar-se contra o mugido do Minotauro” (LEMINSKI, 1994, p. 17).

Utilizando termos comparativos que se repetem e o conetivo temporal “quando”, Leminski constrói a frase: “Como quando uma história tem dois finais, como quando uma história conta outra história: fugindo de Minas e do Labirinto, Dédalo...” (LEMINSKI, 1994, p. 20). Interessa-nos mais mostrar que o jogo de paralelismo na linguagem serve aqui para se referir às várias possibilidades que as histórias abrem e é um procedimento que volta a se repetir.

Um outro exemplo: “Não há lógica que reja a transformação de Io em novilha, desde superfície de água nas aparências do meu rosto, por onde passa a nau dos Argonautas em direção á Cólquida, em busca da pele de um carneiro toda feita de fios de ouro” (LEMINSKI, 1994, p. 32). Nesta longa frase são citados vários mitos. A subordinação, representada pelos nexos adjetivos (que, que elíptico e por onde), não hierarquiza aqui os fatos que apenas se sucedem, ou se superpõem, captados pelo olhar de Narciso. As águas se transformam tanto nas aparências do rosto de Narciso quanto na embarcação dos Argonautas, que buscam o tosão de ouro, o que já é outra história.

Narrando o mito de Cadmo, que semeou dentes de dragão que se transformaram em guerreiros, Leminski faz uma analogia destes dentes com as letras dos nosso alfabeto que o mesmo Cadmo teria trazido da Fenícia, utilizando uma frase nominal, cheia de sujeitos que se equivalem, separadas por vírgulas que os equivalem: “Letras do alfabeto, dentes de dragão...” o aleph, o beit, o gama, delta, zaleth, sementes, poeiras de sons, átomos soltos, épsilon...”. as letras são sementes que se multiplicam, ínfimas partículas que fecundam e transformam toda a história humana. (LEMINSKI, 1994, p. 31)

Em longos períodos onde uma oração está justaposta à outra, o visual e os recortes cinematográficos se impõem: “A água começa a ficar vermelha, sangue na água, sangue do céu, Urano, filho da terra, irmão dos Ciclopes, Urano, castrado por Cronos, o Tempo, seu filho, o céu castrado pelo tempo, os livres movimentos dos astros medidos por ampulhetas e clepsidras, o parricídio primordial, crepúsculo dos

deuses”. Cruza livremente as cultura, citando várias mitologias. “Que diriam os Sete Sábios dos Doze Trabalhos de Hércules?” (LEMINSKI, 1994, p. 31)

“Teia de Atena, teia de Aracne, teia de Penélope, fio de Ariadne, as Parcas tecem destinos e fados, o fio da meada, histórias a fio.” (LEMINSKI, 1994, p. 34): pode-se observar bem o procedimento poético em que o som e os trocadilhos é que determinam o sentido.

Outras vezes, essas aproximações são temáticas, como na frase: “Destes testículos, ela nasceu, Afrodite, saída das espumas do mar, a beleza, o gozo, a paixão, a delícia, Eco que chama Narciso, Narciso, Pasífae transpassada pelo touro, Narciso apaixonado por Narciso, feliz enquanto não enxergar sua imagem.” (LEMINSKI, 1994, p. 18)

Nos exemplos apresentados, evidenciam-se o predomínio da coordenação e das frases nominais, reafirmando a concomitância / simultaneidade dos eventos. Poderíamos chamá-los de frases-valise pelo que condensam de informação.

O próprio “Catatau” foi todo construído assim, só que aí este processo está radicalizado. Leminski explora bem mais o jogo de palavra. O aspecto fônico e o trocadilho constante ressaltam um discurso onde a ordem linear e cronológica se desarticulam: “nem no império persa, é pacífico que o raio ilumine melhor o que mais fulmine, calegípcia, expulsa da espuma, expluda Leda plumas anteporas.”

(LEMINSKI, 1994, p. 97). Numa só frase, são citados vários episódios da vida dos deuses e se faz alusão a vários povos – persa, caldeus, egípcios e gregos.

Um outro exemplo interessante do mesmo livro: “A ilha que está no fim do erisipélago indica o território de patavina, mais na paindaíba que vassoura de piaçaba em plano bissextante, o lugar feito por uma frase comum, só mudando de sala para maleque, majoris indigens inquisistionis, se destrincheirar sem o partérrimo de édipos enigmáticos.” (LEMINSKI, 1994, p. 141) Frase que define o próprio processo utilizado em “Catatau” de desintegração de sentido, da presença do lugar comum, des-elitizando a linguagem (a mudança de sala para maleque).

Na prosa instigante de “Metaformose” também encontramos frases que reúnem discursos de culturas diferentes numa simultaneidade de tempo e de espaço expressos nessa sintaxe analógica: “A vida de Zeus cabe dentro de uma fábula, casca de noz boiando nas águas de Narciso, o velho tanque, o sapo salta, o som da água, eco, eco, Eco”. (LEMINSKI, 1994, p. 34). A vida de Zeus cabe dentro de uma fábula, assim como certos personagens de contos de fadas cabiam em cascas de nozes e eram jogados à própria sorte. A expressão “casca de noz” surge de “cabe” e “fábula” pelo som e pelo significado. E em seguida volta-se às águas de Narciso que remetem às águas do tanque de Bashô, cujos ecos acabam voltando à Grécia, a Eco.

É um procedimento textual em que o tempo é abolido. Os eventos se equivalem sem que haja uma hierarquia. Os discursos e vozes têm todos a mesma densidade.

Como observamos, não há nexos sintáticos presidindo estas ligações. Se existe algum fio que as aglutina, poderíamos mencionar o narrador, por sua vez composto de muitos seres, que faz descortinar em fontes / telas uma seqüência de imagens através de um espelho infinito. Narciso olha seres cujas histórias envolvem o ver / não ver (Tirésias, Édipo, Teseu que se vê no Minotauro, a Medusa, Argos) e o narrar (Heródoto).

Em termos de linguagem, há vários recursos típicos da poesia de Leminski: os ecos, as rimas, as assonâncias, o lúdico que ironiza e relativiza os conceitos (ver “voz que brinca”), trocadilhos, humor, charadas. É um texto aparentemente fácil, como tantos poemas seus em que a leveza irônica pode beirar a diluição. Na verdade, Leminski utiliza este aparentemente fácil sabendo o que quer.

Chega-se, assim, nesse texto de Leminski, à idéia de montagem, amplamente estudada por Peter Bürger, em seu “Teoria de la Vanguardia”. Arrancando os materiais de seu contexto original, o artista de vanguarda é que vai dar-lhes significado. A obra “montada” explicita os fragmentos de que é constituída, afastando-se assim de uma idéia de unidade ou de “todo”.

O artista clássico, ao contrário, trabalha seus materiais com vistas a expressar uma totalidade. A obra de arte clássica não explicita a sua gênese, o modo como articula seus componentes. Apresenta-se como um todo, procurando dar uma impressão global. Já na de vanguarda, os elementos conservam sua independência podendo ser interpretados no conjunto e separadamente.

É importante lembrar que a idéia de montagem surgida com relação ao cinema na década de 20 (com Pudovkin e Einsenstein) é contemporânea à técnica de collage de Picasso e Braque. É também a época do surgimento dos romances de Proust e o “Ulisses” de Joyce com suas descontinuidades.

Em “Metaformose” estamos diante de uma obra montada com várias camadas de tempo e vários níveis de realidade e um narrador (que é muitos) que fala em várias vozes.

Estudando a montagem em literatura, Modesto Carone Netto reporta-se também a Eisentein que, além de aplicar este conceito básico em seus filmes, teorizou sobre ele. O artista russo, de acordo com Carone, afirma que a montagem lida com elementos justapostos que não se somam simplesmente, mas se organizam como um “produto”. No caso dos exemplos apresentados, Leminski não vai simplesmente enumerando elementos aleatoriamente. Há uma intencionalidade que faz emergir destas frases uma “imagem”, um significado”. No caso da última frase mencionada “Avida de Zeus”, este sentido é a própria circularidade da narrativa, os ecos do texto, o diálogo constante em diferentes épocas.

5 ESTÉTICA LEMINSKIANA

Em “Metaformose”, estão contidas, sob forma poética, muitas das idéias estéticas de nosso autor.

“Déia, idéia, erra uma vez”: (LEMINSKI, 1994, p. 32), aludindo outra vez aos múltiplos significados que as histórias vão adquirindo e ao erro como elemento de imprevisibilidade. De criatividade. No artigo “arte = reflexo” dos “Anseios Críptios”, Leminski trabalha com essa idéia de erro como criação, contrapondo-se às teorias que vêem na arte mero reflexo da realidade.

Outro exemplo: “Que significam fábulas além do prazer de fabular?” (LEMINSKI, 1994, p. 32). “O que é, o que é, que não serve para comer, não serve para guerrear, não serve para nada e a gente não pode passar sem ela? (LEMINSKI, 1994, p. 34). Leminski afirma a liberdade da arte e da própria literatura, comprometida antes de tudo com a imaginação criadora: “Que ganham os povos cultivando fábulas desse tipo? Ou será que a fantasia se compraz a si mesma, no exercício intransitivo de seus próprios poderes de tomar o impossível, senão real, pelo menos imaginável? (LEMINSKI, 1994, p. 25)

Mais uma vez, Leminski aqui sintetiza conceitos que debate nos “anseios Crípticos” já citados. Em “Arte in-útil. Arte livre?”, ele situa no tempo o enfoque utilitário e o meramente estético da arte, relacionando-o com os sistemas sociais.

Na Idade Média ocidental (Cristandade), arte, sobretudo a literatura, deveria servir a um fim educativo e moral, buscando a salvação dos cristãos. Já o Renascimento, de acordo com Leminski, desvincularia a arte de qualquer objetivo moral, procurando a Beleza em si. Com a Contra-Reforma, há a retomada de uma visão utilitária que vai até o século XVIII. O parnasianismo e o simbolismo franceses resgatam a idéia de “arte pela arte”, confirmada pelo romantismo europeu do século XIX, quando a Primeira Revolução Industrial, incorporando o artesanato e o trabalho ao mundo burguês, contribui para libertar a arte de compromissos não-estéticos. Nasce daí a moderna idéia de poesia.

Em outro artigo, o autor afirma que entre o Estado e o mercado, a arte só consegue sua liberdade através de pequenos gestos que ele qualifica de “Kamikases”, inovações formais de efeito fulminante e rápido. E no texto “Inutensílio” amplia a idéia da conquista da rebeldia, espaço onde acontece a verdadeira arte, fora do pragmatismo do mercado.

Essa idéia de inutensílio é onde reside a verdade da poesia que existe, antes de tudo, para satisfazer a necessidade de poesia dos poetas.

Aqui Leminski se aproxima da noção de “dépense” de Georges Bataille. A atividade humana não pode se reduzir aos processos de produção e conservação. A idéia de perda acontece quando o ser humano se afasta do nível da utilidade e se instala no “espaço improdutivo” da arte, que pode Ter um caráter revolucionário desestruturando o sistema cultural utilitário.

Leminski identifica duas dicções na poesia: a poesia de construção, experimental (“savante”) e a poesia de comunicação (“xavante”) na qual há um certo teor de redundâncias, de facilidades. Em outro artigo (“O tu na literatura”) transfere essa dicotomia aos textos em geral, distinguindo os textos de imaginação e os de comunicação, esses últimos mais integrados no enfoque que vê a arte também como mercadoria, como texto publicitário que busca levar á compra do produto. Mas Leminski enfatiza que não são os conteúdos que determinam esse aspecto pragmático e sim os modos, os processos de produção da arte. Haveria uma tendência a aumentar cada vez mais a distância entre a produção de textos de vanguarda e aqueles de uma linha mais vulgarizadora, mais populista (e não popular), que cede ao gosto de um determinado público. Leminski faz questão de ressaltar que esta arte não é produzida nem consumida pelo povo. É, na verdade, “ a média da literatura da classe dominante de gosto médio”.

Dentro dessas idéias estéticas, é importante nos determos em seu trabalho de tradução. Definindo-a como “aproximações contemporâneas a um possível passado”, em um ensaio dos “Anseiso Críptiocs” Leminski não tinha como objetivo ser um tradutor dos mais fiéis. Sabe-se que na sua tradução de Satyricon, reduziu a sete os duzentos e noventa e cinco versos que tratam da Guerra Civil por achá-los

desnecessários. Alusões mitológicas também são eliminadas. É a transcrição direcionada, para mostrar aquilo que julga agradar ao leitor contemporâneo. Avultam as relações amorosas, as aventuras, o erotismo num tom cômico e poético. Leminski afirma que entre trair Petrônio e trair os vivos, escolheu trair os dois. Buscando soluções nada literais, ousadas e até discutíveis, adapta expressões e apela para as chamadas “facilidades” com o objetivo de comunicar, procedimento utilizado também em sua poesia e bastante criticado por alguns. Um exemplo disso: dizer que a cultura de determinado rico romano é um legítimo “samba do crioulo doido”.

As traduções que fez do inglês (John Fante e James Joyce) são consideradas muito interessantes. Em “Giacomo Joyce”, Leminski faz experiências com a linguagem que advêm da toda sua bagagem poética de construção, o que o texto de Joyce favorece.

Antônio Houaiss, tradutor de “Ulysses”, classifica “Giacomo Joyce” como “texto destinado ao frêmito”, a fundas concuspiscências interiores”, dando-nos o prazer de ler quanto no original quanto na tradução, embora critique o uso de determinadas gírias que não teriam relação com o contexto original.

Em declarações posteriores, o poeta reformula suas idéias a respeito da tradução. Distingue o criar do traduzir, afastando-se da visão poundiana / haroldiana que era também a sua. Acrescenta que é preciso moderação com relação a idéia de transcrição. E ressalta a diferença entre traduzir um texto criativo e um “best-seller”. No caso destes últimos, isto pode gerar um tipo de atividade que até corre o risco de sufocar a criatividade do escritor.

6 ESPELHO, ESPELHO MEU...

É importante lembrar que o personagem Narciso aparece já no “Catatau”. Ao examinarmos algumas notas do que representou sete anos de preparo do livro, deparamo-nos com indicações e pistas da construção literária. Surpreendemos, assim o percurso das idéias, associações e analogias que ocorriam ao poeta e que ele registrava através de um método caótico e criativo.

Em uma dessas páginas encontramos:

Narc-ótico • o olhar

• o entorpecimento

Mas as associações se ampliam. E Narciso, ligado a Narceu, também está ligado a Sísifo. Leminski muda então a raiz da palavra, chegando ao termo Narsísifo, o que virá a ser desenvolvido em “Metaformose”, quando menciona a pedra de Sísifo, a pedra que sempre volta, o tema recorrente.

O Narciso mitológico, em “Metaformose” é o detonador dos outros, como o sapo que salta no tanque provocando círculos na água, ocupados cada um deles por

novos Narcisos, cada vez menos definidos: aquele que assiste à passagem à nova lógica, o contemporâneo, o próprio Leminski.

É interessante observar que, nos mitos gregos, as genealogias cobram uma “taxa” aos descendentes, uma espécie de enigma a ser resolvido. Narciso, filho de um rio, tem seu “ajuste de contas” em uma fonte, na água (assim, como Minos, gerado por Zeus sob a forma de um touro, tem de defrontar-se com o touro branco de Poseidon e depois com o Minotauro, nascido de sua mulher com o referido touro; Perseu, gerado por Zeus sob a aparência de chuva de ouro tem que saber trabalhar com os reflexos de seu escudo para vencer a Medusa).

A lenda em si mesma já traz o problema da unidade perdida, da imagem dividida. O conhecimento surge como um modo de sair de um estado inicial de ingenuidade paradisíaca, através do próprio espelhar-se na fonte.

Muitos outros, porém, entre Ovídio e Leminski, debruçaram-se sobre esse narciso que se debruça sobre a fonte. Herbert Marcuse, ao interpretar este mito em seu “Eros e Civilização”, busca compreender a dimensão que Freud deu ao conceito de narcisismo, indo além do sentido convencional de isolamento e egoísmo. Ele representa um elemento importante na construção da realidade, fazendo parte inclusive do sentimento oceânico, que é um sentimento de unicidade com o universo. Ultrapassando o auto-erotismo, o narcisismo começa a fazer parte de uma relação mais integrada com a vida, que acontece quando o indivíduo se relaciona de outra maneira com o seu corpo. A partir daí, Marcuse vê em Freud sugestão de uma

sublimação não-repressiva, que corresponde a uma ampliação da libido e não a sua repressão. Encontramos aí o germe das próprias idéias de Marcuse quanto ao papel liberador do erotismo, canalizando de maneira redutora na sociedade industrial apenas para a sexualidade. Partindo da mitologia grega, Marcuse associa Narciso e Orfeu, vendo-os como símbolos desse erotismo não repressivo.

A experiência órfica e a narcisista representariam a superação do conflito entre sujeito e objeto de trabalho. Em Orfeu, isto se dá através da arte, em Narciso, através do cultivo de um Eros próprio. Marcuse lê o mito de Narciso em Freud e na mitologia integrando-o a suas próprias concepções a respeito do papel que Eros deveria desempenhar em nossa civilização, intimamente ligada a uma estetização da vida.

Leminski menciona um Eros que tudo aproxima e mistura como observamos, mas não lhe dá esse caráter liberador.

Nesse ponto, o projeto leminskiano de estetização da vida parece aproximar-se mais de Orfeu, pois uma das reflexões principais de “Metaformose” é a arte (o narrador) como “a razão de uma vida” (LEMINSKI, 1994, p. 24). Carlos Graieb, em artigo publicado no Estado de São Paulo, quando do lançamento de “Metaformose”, aponta a arte como meio de interpretação do mundo como uma das teses que Leminski defende nesse texto, de forma poética ou através de comentários, como constatamos no estudo da voz reflexiva.

A frase que representa o vaticínio de Tirésias (o cego que consegue ver “por dentro”)... “feliz enquanto não se vê”, faz com que o Narciso apresentado por Leminski identifique o espelhar-se como sofrimento.

Alice Ruiz, no prefácio de “Metaformose”, evoca a filosofia zen-budista cara a Leminski como um dos motivos que o leva a escolher Narciso como ponto de partida desse texto. Para os budistas, o ego é o grande criador de ilusões, dos mundos das aparências onde os seres se perdem. A poeta vê nesse narciso este ego destrutivo que também (se) petrifica. O próprio jogo com as palavras Eco/Ego – que a passagem do fonema /K/ para /G/ permite – expressa isso. Sem poder responder e Eco, aos ecos, ao amor, às ressonâncias, aos outros, Narciso vira puro ego.

A sonorização explícita, materializa o som e o sentido. Mas ego remete também a “cego”, expressando a ambigüidade que a cegueira assume em “Metaformose” (o profeta cego, o poeta-vidente, cego para outras realidades).

Ao longo da narrativa, a aura poética e “imaculada” da fonte se desfaz. A “Fons inlimnis” do texto de Ovídio passa em Leminski por várias referências, sucessivas metamorfoses: ele é “espelho trêmulo” (LEMINSKI, 1994, p. 15), “luz dentro da água” (LEMINSKI, 1994, p. 17), “espelho das águas” (LEMINSKI, 1994, p. 18), até começar a ser assimilada ao inferno. É então a “porta do inferno”, “entrada do Hades”. As referências, a partir daí são mais concretas, orgânicas, escatológicas até: “fossa”, “esgoto”, “cloaca de mitos” (LEMINSKI, 1994, p. 52), “água de sangue”, “sangue feito de porra” (LEMINSKI, 1994, p. 33) até chegar a “sopa de mentiras”

(LEMINSKI, 1994, p. 35), (em que a palavra “sopa” afasta a metáfora do lirismo convencional) e “abismo de ilusões” (LEMINSKI, 1994, p. 35) com seu tom de clichê melodramático.

A barca de Caronte, a moeda na boca do morto, Cérbero, Estige, o rio do esquecimento, todos os mitos e ritos da morte são citados por Leminski, mas sua presença se instaura também nesse tom de mundo que se acaba, que se cinde irremediavelmente. A morte está associada ao esquecimento e à Memória – Mnemósine, mãe das musas, mãe das artes, Memória e esquecimento estão intimamente ligados. As musas se transformam continuamente (“Musa, musa, musa, musa que não mais se usa...”). Narciso ora chama a memória de “pavor”, ora pede à mãe das musas para não morrer de amnésia. Leminski trabalha aí a presença da historicidade na arte contemporânea, a memória como carga. “Lembrar é insuportável” e os deuses (Narceu, da mesma raiz de Narciso) criam Nepente, a bebida do esquecimento, que dá a ilusão de eternidade. São os humanos que lembram e deixam coisas escritas. Mas na memória, no que fica e na escrita já se insinua a morte, a impertinência. Na própria idéia e na palavra metamorfose estão contidas a idéia e as letras de morte (e mater, com sua dupla conotação de “geração” e de “paralisação”, “morte”). E a letra também é uma morte, “a morte da memória, no havido, havendo e por haver” (LEMINSKI, 1994, p. 33).

As noções aqui de morte e (re)nascimento contínuo são inseparáveis, assim como os tempos que se entrelaçam. Na palavra metamorfose também está contido “feto”. Mas mesmo com a morte pode se brincar e Leminski se coloca diretamente no

texto, quando busca o nome da moeda que serve de passe para os mortos: Naulo? Saulo? Paulo?

Podemos dizer, no entanto, que o cenário último, o verdadeiro pano de fundo desse texto é o do ser que se lê a si mesmo – Narciso – a fábula que já traz como “conteúdo” a auto-reflexão, portanto a mais apropriada para caracterizar também a literatura da nossa época.

É uma história que envolve o olhar desde as suas origens. Tirésias, cego pela deusa Hera por Ter visto demais, recebe de Zeus o dom da vidência... E é ele quem profetiza a respeito de Narciso: “... feliz enquanto não se vê... “. Nesse jogo espetacular, o voyeur Leminski observa Narciso que olha a própria imagem na fonte, que se desdobra na infinidade de mitos que nada mais são que ele mesmo. Não consegue atravessar o reflexo, o espelho, como o faz Alice de Lewis Carrol, descobrindo além dele um outro mundo, como observa Donald Schuler. Segundo esse crítico, só desprendendo-se do encanto dos reflexos é possível inventar “o que nunca ninguém viu”, que aqui certamente não remete à idéia de uma utópica originalidade, mas à de criatividade, de reorganização do que já existe.

Leminski nos apresenta um Narciso que se autodefine, no final das contas (ou no fundo da água) como a metade de uma lenda (ou de uma obra). Lendo-se a si mesmo, num trabalho de intratextualidade, Leminski atualiza aqui se poema “Contranarciso”, de “Caprichos e relaxos” em que esta outra metade, evocada através

de ecos, “é você, é você, é você”, o outro que volta a se evanescer em “Metaformose”.

Mas como “nada é apenas isso”, as possibilidades de interpretação também se multiplicam pelas pistas que Leminski vai deixando no caminho. A imagem de Narciso como o rosto de um “transeunte estranho” também pode revelar uma proposta de estranhamento, tão ao gosto da literatura contemporânea e da obra de Leminski. Liliane Heynemann, em seu artigo “Um moderno entre os antigos gregos”, acentua a sugestão dessa fenda por onde se consegue passar um outro, uma outra idéia. O “transeunte estranho” faz lembrar também a “passante”, de Baudelaire e, com ele, todo o contexto do início da modernidade.

Os ecos, os espelhos, o labirinto, os círculos formados na água da fonte/velho tanque de Narciso evocam “as ruínas circulares”, de Borges,. Como neste conto (em que o personagem que sonha é, por sua vez, o sonho de alguém), os seres que povoam “Metaformose” podem ser lidos como personagens de sonho. Essa idéia de circularidade é colocada por Leminski em um de seus ensaios como característica do contemporâneo, em que passado e futuro se fundem num “círculo reversível” (LEMINSKI, 1986, p. 63), não esquecendo que os argumentos circulares estão ligados aos sofistas.

O projeto de história (e/ou crítica) literária sugerido por “Metaformose” chega a colocar o problema crucial da autonomia da linguagem.

Leminski acaba afirmando que “as histórias se contam entre si” e que um dia “tudo vai ser dito”. A multiplicidade do real, a “igual probabilidade dos eventos impossíveis” equivale, nivela todos os fatos. O que vai distingui-los é o conjunto de relações possíveis entre eles, conjunto estabelecido pelo historiador/crítico/autor e já filtrados na linguagem do mesmo. Esta aparência dos eventos fica sendo a sua realidade. As máscaras significam só máscaras. A transparência da linguagem e o que ela possa vir a representar ou a simbolizar é uma utopia. É um dos caminhos apontados por Leminski.

Donaldo Schuler, em “Narciso Errante”, expressa bem esse fato que lembra admiravelmente o Narciso de “Metaformose”. “Somos o resultado cambiante que recolhemos de múltiplos reflexos espetaculares, imagens que os outros nos devolvem refeitas a cada amanhecer” (SCHULER, 1994).

Em seu artigo “Três línguas” (Anseios crípticos) Leminski afirma vivermos “em uma era sofisticada, onde os signos imperam e as coisas desaparecem em aporias indelindáveis”.

O Narciso que Leminski nos apresenta não administra o confronto vertiginoso com rapidez das mudanças e com a proliferação de discursos, ele mesmo portador de muitas vozes. “Quantas as fontes, tantas as respostas” (LEMINSKI, 1994, p. 37). Não há fruição para este Narciso.

O mundo Olímpico (e os outros) convive, além do tempo, com uma “morte na alma” do tamanho do mundo numa alusão a Sartre. A fonte de narciso conduz à entrada do Hades.

Melancolia, ressaca, cansaço de depois do orgasmo, aterrissagem depois da delirante viagem essencialista – eis o que resta para este Narciso contemporâneo que se arrasta sem conseguir fruir o prazer daquilo que é chamado de “simulacro”. Não consegue ver as “possibilidades novas” às quais alude Schuler, possibilidades que se abrem quando não se utilizam mais padrões imutáveis para medir o mundo. Em vez de entender simulacro como imitação platônica de um paradigma ou como superficialidade, pode-se entendê-los até em um aspecto revolucionário de abertura para o devir, de renovação, de desvio da norma.

Trata-se de uma discussão complexa, na qual Nietzsche – leitura importante de Leminski, desempenhou papel decisivo. Questionando o conceito de “eu” da metafísica tradicional e denunciando, portanto, a idéia de homem dali engendrada, o pensador alemão afirma que tudo é ficção gramatical, nas línguas indo-européias. Sua gramática já nos direciona para um certo tipo de pensamento. A identidade de certas funções gramaticais é que determina o que parece arquetípico e não modelos preexistentes. Somos, de um certo modo, sempre prisioneiros da linguagem, que falseia a realidade.

A idéia da Fábula Total – a nostalgia da essência – mais uma vez nos remete a Mallarmé com seu projeto de sintetizar todos os livros numa página e de fazer o

mundo caber num livro. E o próprio Leminski num de seus poemas diz: “Se tudo existe pra caber num livro”...

Foucault identifica essa tendência como uma vontade de “reconduzir à coação de uma unidade talvez impossível o ser fragmentado da linguagem”. (FOUCAULT, 1992, p. 321).

Essa questão surge em “Metaformose”, como já afirmamos, dentro das vozes do texto, discutida debatida ficcionalmente, mas não exemplifica a nível de enunciação.

O filósofo francês afirma que Nietzsche coloca a pergunta: “Quem fala?” por não acreditar no “eu” criado pela metafísica. Mallarmé dá como resposta a essa questão o próprio discurso. Foucault nos mostra que o mais importante é a possibilidade de formulá-la (e não de respondê-la), o que só pode acontecer agora.

Num mundo em que a aventura da linguagem é o que importa (e esta “aventura” aqui é também a afirmação da especificidade do literário), a verdade fica sendo uma verdade de ficção. Nos “Anseios Crípticos”, Leminski fala de uma literatura que no fundo não acredita mais em literatura, mas que não tem outro lugar para ir. “Metaformose” é a vivência crítico-ficcional desse impasse. Mas se tudo já está dito, pode-se, sempre, dizer isso outra vez de modo criativo, instaurando, no final das contas, uma nova maneira de dizer. É o que este texto e toda a obra de Leminski comprova de cada vez.

Os ecos de “Metaformose” também vêm ao encontro de um enfoque psicanalítico que afirma ser o sujeito um efeito do discurso, tanto no aspecto do significante, quanto no de *non sense*, prisioneiro que se torna da ficção “em que se articula sua própria constituição subjetiva”. Narciso fragmenta-se, conhece-se ao desfiar constante das fábulas, mas não se sustenta em seu próprio ser. Dilui-se o autor, o sujeito para que sobressaia o discurso. Acaba sendo “miríades”, como o desejava. É um tema que Leminski apenas sugere e que pode ser aprofundado.

Tantas outras coisas podem ser lidas nos ecos/ círculos concêntricos desse tanque/fonte... Narciso, atualmente, pode ser também a figura que se espelha em telas que não o refletem mais. A questão da imagem, dessa imagem que se cultua no século XX, também pode ser lida neste texto.

Quando a fonte se torna uma sopa de mentiras, um novo leque de alusões se abre e Leminski coloca então níveis da realidade contemporânea que não poderiam de maneira alguma serem concebidos pelo Narciso original. A fonte é então também o retângulo da tela da TV. E aí estamos num novo espaço mítico; o das tecnologias de comunicação do Século XX.

Como não ler a idéia de telerrealidade quando Leminski fala na fonte “como o lugar da origem dos seres sem substância, feitos apenas de vagas impressões, enredos inverossímeis e esperanças inúteis”? O espelho, os modelos de identificação são

agora fornecidos pela televisão, por si só um objeto narcísico, produtor de um mundo fechado em si mesmo.

A fonte é a entrada do Hades, e daí a trajetória do mundo antigo ao moderno e do moderno ao tecnológico: Averno, inferno (que são os outros...).

Ao final, já com o texto todo em primeira pessoa (tendo começado na terceira), encontramos Narciso que, num ritmo arfante e cansado, profere suas últimas palavras. Não é um momento dionisiaco, como o são muitos monólogos finais (lembrar aqui Molly Bloom e Joana de “Perto do Coração Selvagem”). Aqui é um lento desfazer-se, expresso com perfeição em linguagem poética / cinematográfica: “Sinto diminuir a força de tudo, as pedras sobem lentamente como plumas já sem força para se agarrar no chão” (LEMINSKI, 1994, p. 39). Mas mesmo nos estertores da morte, ainda faz trocadilhos, dialoga com Eco(s), é irreverente até o fim. E expressa a consciência de que estará sujeito a novas interpretações, de que será objeto de outros mitos/narrativas, de que será consumido. Coloca-se assim, também, como um ator e/ou personagem do mundo dos espetáculos, levando problemas como os da fama, do anonimato, da descartabilidade dos seres e da insaciabilidade da mídia. É assim também que podemos ler suas palavras finais: “Ouço ao longe, muito longe, a voz do eco que me chama, mas já não tenho um nome para ser chamado. Que deuses me tomam como matéria prima? Em que fábula me transformo?” (LEMINSKI, 1994, p.39).

O texto se fecha com a palavra “imagem” cujo objeto é a própria imagem, a noite que só se transforma em si mesma, o texto que se volta sobre seu próprio reflexo.

O Narciso contemporâneo, portanto, acaba por defrontar-se com questões cruciais da atualidade, das quais tem plena consciência. As fontes de sentido são agora infinitas, graças às referidas tecnologias de comunicação. Ítalo Moriconi, em seu estudo “Sublime da Estética, Corpo da cultura”, analisa este problema a que se refere como a “fragmentação indiscriminada da oferta disseminada de sentidos”, que apontaria para um vazio de sentido. Beatriz Sarlo, citada por Mariconi neste seu artigo, erige o objeto de arte como o único capaz de se contrapor a este estado de coisas, pelo fato de representar uma intensidade formal, temática e moral.

É dessa maneira que Leminski acaba por pontuar momentos vitais da trajetória humana, incorporados como literatura a esse texto. É como tenta mostrar de que modo esse ser que se olha em um espelho, literalmente, “quebrou a cara”, perspectivou-se, depois se diluiu em borrões impressionistas, atomizou-se em poeira lisérgica e consumiu-se em telas de televisão, de computadores, de cinema.

CONCLUSÃO

No artigo “Paulo Leminski: um lírico no auge do capitalismo”, Marcos Napolitano, professor de História da UFPR, lançou mão do título atribuído a Baudelaire por Walter Benjamin para caracterizar o poeta curitibano.

Que razões o levaram a essa analogia? O crítico vê Leminski, antes de tudo, como um “último moderno”. Uma outra modernidade, diferente da de Baudelaire que inaugura uma linhagem de poetas críticos da vida urbana da qual, de um certo modo, Leminski faz parte. Cada um, em seu tempo, se contrapõe à tecnocracia que transforma as relações e o próprio espaço urbano. Baudelaire, no auge do capitalismo liberal europeu, Leminski na modernização autoritária do regime militar brasileiro.

A ambigüidade que caracteriza a postura e a obra de Leminskivem também dos momentos que viveu. Marcos Napolitano coloca entre essas ambigüidades o fato de Leminski Ter sido classificado como um “maldito” que namorava a indústria do livro, mas ao mesmo tempo, resistia a ela.

Transitando no início de sua carreira pelo Concretismo, Leminski vai além das idéias dessa “neo-vanguarda” dos anos cinquenta que adquire um caráter cada vez mais elitista com sua aparente neutralidade a respeito das questões sociais e da vida comum. Aproveita dali o que lhe serve: a irreverência com relação aos cânones, a incorporação de novidades formais, a redescoberta de autores esquecidos e marginalizados pela historiografia tradicional, os debates e a teorização a respeito de literatura e cultura. Mas em sua trajetória de vida e em seu percurso poético, ele vai se afastando dos concretos, cuja poesia cerebral e asséptica não teria muito a oferecer, depois de um certo tempo, a esse seu lado negro, que é sua própria opção pela “várzea”, a ligação entre vida e literatura.

Marcelo José de Melo, em interessante estudo sobre Leminski, aponta a categoria “distração” como algo fundamental na filosofia na obra do poeta e que representaria ao oposto da razão, da disciplina do sistema, do mundo tecnocrático. Razão e rigidez também presentes na militância política, por isso é que a palavra de ordem “unidos venceremos” é transformada em “distraídos venceremos”.

A distração é uma atitude oriental de fluidez, de simplicidade, de deixar as coisas serem e passarem, de ser feliz, de Ter prazer. A luta e a performance fazem parte de um tipo de mente que gerou o mundo ocidental.

Leminski tentou viver desse modo, buscando a sobrevivência através da palavra, que era o que lhe dava prazer.

O crítico Carlos Ávila classifica Leminski como poeta ainda utópico, um romântico radical deslocado nos tempos pós-modernos, aproximando-se, assim, da análise de Marcos Napolitano.

A analogia com Baudelaire, que não rompe ainda totalmente com os padrões lingüísticos, pode ser útil na análise de “Metaformose”. E o nome de “Mallarmé”, como poeta que muda radicalmente a face da poesia ocidental, se impõe aqui também. “Catatau” é o nome mallarmaico na produção de Leminski, com um personagem principal que é a própria linguagem, que se esfacela e que não pode ser explicada nem traduzida. No “Catatau”, como em tantos poemas de Mallarmé, as referências e o sentido original perdem o sentido e a discussão maior é sempre a própria linguagem e a história de suas histórias.

“Metaformose”, por sua vez, é o texto que “corresponde” a Baudelaire e que representa melhor o projeto literário de Leminski. A radicalidade do “Catatau” cede aqui a uma outra linguagem que é também a que se nota na poesia que Leminski produz nos anos oitenta. Daí as críticas que recebeu, como se depois do momento de culminância que o “Catatau” representou, ele só pudesse escrever daquele modo ou de maneira mais experimental ainda.

É claro que a comparação com Baudelaire se dá dentro de certos limites.

O projeto literário leminskiano a que aludimos e que tem em “Metaformose” o seu melhor exemplo caracteriza-se por uma série de procedimentos que foram

analisados ao longo do presente trabalho, tais como a intertextualidade, a mistura do pessoal e do histórico, o diálogo entre o erudito e o coloquial, tanto de um ponto de vista temático como lingüístico.

“Metaformose” já inicia revelando sua origem intertextual: “Antes do Caos, da Terra, do Tártaro e de Eros, antes das potestades que pulsam nas Origens...” (LEMINSKI, 1994, p.15).

A simultaneidade de tempos, a sincronia de eventos que aludem a um eterno retorno, os ecos-ressonâncias conduzidas por um narrador / Narciso que são muitos revelam a trajetória do próprio poeta em geral, do artista que narra, poetiza, cria imagens, filma. O coloquialismo e a ironia, revelando a presença da tradição moderna reavaliada, misturam-se à narrativa mitológica e a reflexões matalingüísticas que aparecem dessa maneira no texto e não propriamente sob a forma de experimentos na linguagem.

“Metaformose” é o retrato de todas as ambigüidades leminskianas e a possibilidade de convivência de todas elas. O impasse a que chega a literatura em nossa época está presente em “Metaformose” através das formas que geram formas, através do olhar de Narciso, a arte como uma ilusão que tem sua própria realidade, como todas as criações de Samsara, de acordo com a visão *zen* budista, uma das muitas (e talvez das mais importantes) filosofias que impregnaram a maneira de ser e de escrever de Leminski.

A “revolução que se dá em “Metaformose” é a da simultaneidade. O tempo presente é o grande achado, nivelando fatos e personagens, incorporando o passado à cena contemporânea e fazendo o presente transformar o passado, numa reversibilidade contínua, “rodas gerando rodas”. (LEMINSKI, 1994, p.16)

À medida que Narciso se transforma, o leitor se vê envolvido nessa trajetória podendo fazer a viagem a seu modo, experimentando diferentes máscaras e encontrando –quem sabe – uma nova identidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 ANTELO, Raúl. A fala da força, uma lida. In: Desencontrários = Unencontraires: poetas brasileiros / Nelson Ascher...[et alii]. Curitiba: lei municipal de incentivo à cultura de Curitiba / FCC – Associação Avelino vieira / Bamerindus, 1995.
- 2 AZEVEDO, Vitor. Estudo Crítico, in HERÓDOTO. História. Trad. De J. Brito Broca. Rio de Janeiro, ed. De Ouro, s/d.
- 3 ÁVILA, Affonso. O lúdico e as projeções no mundo barroco. São Paulo, Perspectiva, 1980.
- 4 BAKHTIN, Mikhail. Questões de literatura e de estética. São Paulo. Ed. Hucitec, 1988.
- 5 BARBOSA, João Alexandre. As ilusões da modernidade. São Paulo, Perspectiva, 1986.
- 6 BARTH, John. Quimera. São paulo, ed. Marco Zero, 1986.
- 7 BARTHES, Roland. Analyse structurale des récits. In: Poétique du récit. Paris, Éditions du Seuil, 1977,
- 8 _____. História ou literatura? In: Racine. Porto alegre, L & PM, 1987.
- 9 _____. Le discours de l'histire. In: Oeuvres complètes. Vol. II. Pari, Éditions du Seuil, 1995.
- 10 BATAILL, Georges. O erotismo, o proibido e a transgressão. 2ª ed. Lisboa: Morais Editores, 1980.
- 11 BENJAMIN, Walter. A modernidade e os modernos. Rio de Janeiro, tempo Brasileiro, 1975.
- 12 _____. Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas, V. I. São Paulo, Brasiliense, 1985.

- 13 _____. Origem do drama barroco alemão. Trad., apresentação e notas: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- 14 _____. Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas, V. III. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- 15 _____. BORNHEIM, gerd. A. (Orq:) Os filósofos pré-socráticos. 6ª ed. São Paulo, Cultrix, 1989.
- 16 BÜRGER, Peter. Teoria de la vanguardia. Barcelona, Peninsula, 1987.
- 17 CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. Língua e sociedade: uma leitura da teoria da poesia concreta.
- 18 CAMPOS, Augusto de ET AL. Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos. 1950, 1960, 3ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1987.
- 19 CAMPOS, Haroldo. A arte no horizonte do provável. São paulo, Perspectiva, 1981.
- 20 _____. A operação do texto. São Paulo. Perspectiva, 1976
- 21 _____. Deus e o diabo no Fausto de Goethe. São Paulo, Perspectiva, 1981.
- 22 _____. Metalinguagem e outras metas. 4ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1981.
- 23 _____. O seqüestro do Barroco na formação da literatura brasileira. Salvador,
- 24 _____. Uma metamorfose. In: Folha de São Paulo, 21/08/94. Mais.
- 25 COLI, Jorge. A alegoria da liberdade. In: Os sentidos da paixão. Sérgio Cardoso... [et al.]. são paulo, companhia das Letras, 1987.
- 26 COMMELIN, Pierre. Nova mitologia grega e romana. Belo Horizonte, Itatiaia Ltda, 1983.
- 27 SCHULER, Donaldo. Aulas sobre Heráclito. Florianópolis: UFSC, 1995.
- 28 FOKKEMA, Dowe W. Literary history, modernism and postmodernism. Amsterdam / Philadelphia, John Benjaminis Publishing Company, 1984.
- 29 FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas. Trad. Salma T. Muchail. 3ª ed. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1985.
- 30 GENETTE, Gérard. Figuras. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- 31 _____. Palimpsestes. Paris, Éditions du seuil, 1982.

- 32 HANSEN, João Adolfo. Alegoria: construção e interpretação da metáfora. São Paulo, Atual, 1986.
- 33 HAVELOCK, Erica. A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais. São Paulo, editora da Universidade Federal Paulista; Rio de Janeiro: paz e Terra, 1996.
- 34 HERÓDOTO. História. Trad. de J. Brito Broca. Rio de Janeiro. Edições de Ouro, s/d.
- 35 HESÍODO. Teogonia. São Paulo, Iluminuras, 1992.
- 36 JUNKES, Lauro. Agora quero cantara afragmentação da plenitude. In: Anuário de Literatura. Florianópolis, UFSC, nº 1, 1993.
- 37 _____. O processo de alegorização em Walter Benjamin. In: Anuário de Literatura. Florianópolis, UFSC, nº 2, 1994.
- 38 KOTHE, Flávio. A alegoria. São Paulo, Ática, 1985.
- 39 _____. Literatura e sistemas intersemióticos. São Paulo, Cortez: Autores Associados, 1981.
- 40 _____. Walter Benjamin. São Paulo, Ática, 1985.
- 41 KRISTEVA, Júlia. Introdução à Semianálise. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- 42 LACAN, Jacques. Escritos. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- 43 LEGRUN, Gérard. Os pré-socráticos. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1987.
- 44 MAN, Paul de. Literary history and literary modernity. In: Blindness and insight. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.
- 45 MARCUSE, Herbert. Eros e civilização. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1981.
- 46 MATOS, Olgária C. F. Os arcanos inteiramente outro. A escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- 47 MELLO, Denise Maurano. A nau do desejo. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, Alfenas, MG: Unifenas, 1995.
- 48 MORICONE, Ítalo. Sublime da estética, corpo da cultura.
- 49 _____. Literatura comparada = estudos culturais? In: Anais do VI Congresso ABRALIC. Florianópolis, SC.

- 50 MOISÉS, Leyla-Perrone. História Literária e julgamento de valor. In: Anais do 2º Congresso ABRALIC – BH: ABRALIC, 1991, vol. 1.
- 51 NETTO, Modesto Carone. Metáfora e montagem. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- 52 NIETZSCHE, Friedrich. Fragmentos póstumos. Trad. De Oswaldo giacóia Jr., São Paulo, Textos didáticos nº 22 / FHC / UNICAMP, 1996.
- 53 NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira: Expressão e forma In: Novos Estudos CEBRAP, nº 31, outubro / 91, p.171-183.
- 54 OVÍDIO. As Metamorfoses. Rio de Janeiro, Ediouro, 1983.
- 55 _____. Metamorphoseon. Seleção das metamorfoses de Ovídio com anotações, comentários e crítica por A. J. D’Azevedo. 2ª ed. De São Paulo, Saraiva, 1953.
- 56 PAZ, Octavio. Sor Juana Ines de la Cruz o Las Trampas de la fe. 3ª ed. México, Fondo de Cultura Economica, 1983.
- 57 SANTIAGO, Silviano. Uma literatura nos trópicos. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- 58 SARDUY, Severo. Escrito sobre um corpo. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- 59 SCHNEIDER, Michel. Ladrões de palavras. Campinas, Editora da UNICAMP, 1990.
- 60 SCHULER, Donaldo. Narciso errante. Petrópolis, Vozes, 1994
- 61 SCHWARTZ, Jorge. Vanguarda e cosmopolitismo. São Paulo, Perspectiva, 1983.
- 62 SONTAG, Susan. Sob o signo de Saturno. 2ª ed. Porto alegre, L & PM, 1986.
- 63 VEYNE, Paul Marie. Como se escreve a história. Trad. Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. 2ª ed. Brasília, Editora da UNB, 1992.
- 64 WHITE, Hayden. Meta-história: a imaginação histórica do século XIX. Trad. De José Laurênio de Melo. São Paulo. EDUSP, 1992.

OBRAS DE PAULO LEMINSKI

- 1 LEMINSKI, Paulo. Agora é que são elas. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- 2 _____. Anseios críptiocs. Curitiba, Criar Edições Ltda., 1986.
- 3 _____. Caprichos e relaxos. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- 4 _____. Catatau. 2ª ed. Porto Alegre, Sulina, 1989.
- 5 _____. Cruz e Souza, o negro branco. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- 6 _____. Distraídos venceremos. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- 7 _____. Ensaio e anseios crípticos. Curitiba, Pólo Editorial do Paraná, 1988.
- 8 _____. Guerra dentro da gente. São Paulo, Scipioni, 1988.
- 9 _____. Haitropikai. Ouro Preto, fundo de Ouro Preto, 1988.
- 10 _____. Jesus. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- 11 _____. La vie en close. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- 12 _____. Leite quente. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, 1989.
- 13 _____. Lua no cinema. São Paulo, Editora Arte Pau-Brasil, 1989.
- 14 _____. Matsuo Bashô, a lágrima no olho do peixe. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- 15 _____. Metaformose. São Paulo, Iluminuras, 1994.
- 16 _____. Não fosse isso e era menos / Não fosse tanto e era quase. Curitiba, Editora Zap, 1980.

- 17 _____. O ex-estranho. São Paulo, Iluminuras, 1996.
- 18 _____. Trotsky. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- 19 _____. Uma carta uma brasa através. São Paulo, Iluminuras, 1991.

TRADUÇÕES

- 1 BECKETT, Samuel. Malone morre. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- 2 FANTE, John. Pergunte ao pó. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- 3 FERLINGHETTI, Lawrence. Vida sem fim. As minhas melhores poesias. Trad. de Nelson Ascher, Paulo Leminski, Marco A. P. Ribeiro e Paulo Henriques Britto. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- 4 JARRY, Alfred. O supermacho. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- 5 JOYCE, James. Giacomo Joyce. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- 6 LENNON, John. Um atropalho no trabalho. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- 7 MISHIMA, Yukio. Sol e aço. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- 8 PETRÔNIO. Satyricon. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- 9 LEMINSKI, Paulo. Fogo e água na terra dos deuses: Hino ao Sol (poesia egípcia antiga). São Paulo, Expressão, 1987.

OUTROS ESCRITOS DE PAULO LEMINSKI

- 1 LEMINSKI, Paulo. A cultura letrada está morrendo. In: Escrita. São Paulo, Vertente Editora, 1976, ano II, nº 14, p. 35-36.
- 2 _____. Cenas de vanguarda explícita. In: Folha de São Paulo. São Paulo, 4/12/1985.
- 3 _____. De frente pra luz. In: Nicolau. Curitiba, ano IV, abril 1990, nº 32.
- 4 _____. Futurismo em Curitiba. In: Nicolau. Curitiba, ano III, dezembro 1989, nº 28.
- 5 _____. Minifesto. In: Qorpo Estranho. São Paulo. (Refer. bibl. Incompleta)
- 6 _____. Poesia a gente encontra em toda parte. In: Folha de São Paulo. São Paulo, 06/05/1984.
- 7 _____. Poesia a paixão da linguagem. In: Os sentidos da paixão / Sérgio Cardoso... [et al.] São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- 8 _____. Puramente pessoal. In: Escrita. São Paulo, Vertente Editora, 1997, ano II, nº 19.
- 9 _____. Prefácio para X Poetas e uma geração possível. In: Pólo Cultural Inventiva. nº 28, 1978.
- 10 _____. Sobre poesia e conto – Um depoimento. In: Escrita. São Paulo, Vertente Editora Ltda, 1976, ano II, nº 14, p. 35-36.
- 11 _____. Um escritor na biblioteca. Curitiba, BBP, SECE, 1985.

SOBRE O AUTOR

- 1 ASCHER, Nelson. Paulo Leminski Melhores Poemas. In: Livro Aberto. São Paulo, Ed. Cone Sul, ano I, nº 1 – agosto 1996.
- 2 ÁVILA, Carlos. “Flashes” de uma trajetória. In: Uma carta uma brasa através. São Paulo, Iluminuras, 1992.
- 3 BAPTISTA, Josely Vianna. Cloud nine em Curitiba Leminski. In: Gazeta do Povo. Curitiba, 20/15/1996, 8ª p.
- 4 BONVICINO, Régis. A antilírica concisa do Poeta Paulo Leminski. In: Folha de São Paulo. São Paulo, 28/08/1994, Mais!
- 5 _____. La vie en close. In: Folha de São Paulo. São Paulo, abril 1991, Letras.
- 6 _____. Com quantos paus se faz um Catatau. In: Catatau. 2ª ed. Porto Alegre, Sulina, 1989.
- 7 _____. Morre Leminski, poeta-síntese dos anos 70. In: Folha de São Paulo. São Paulo, 09/06/1989, Mais!
- 8 _____. Notas sobre Metaformose de Paulo Leminski. In: Metaformose. São Paulo, Iluminuras, 1994, p. 9-12.
- 9 _____. O retorno de Leminski. In: Folha de São Paulo. São Paulo, 18/08/1996, Mais!, p. 5-8.
- 10 _____. Paulo Leminski desconta tudo. In: GAM (jornal mensal de arte), Rio de Janeiro, 1976. 1
- 11 _____. Sem exagero o melhor livro do ano. In: Paulo Leminski. Série Paranaenses nº 2. 2ª ed. Curitiba, Editora da UFPR, 1994, p. 54.
- 12 CAMPOS, Haroldo de Celebração do poema Leminski. In: A lâmpada. Órgão do Instituto Neo-Pitagórico. Curitiba, jan / dez, 1990.
- 13 _____. Uma leminskiana barrocodélica. In: Metalinguagem e outras metas. 4ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1992, p. 213-220.
- 14 CASTELO, José. Coletânea traz poesia inédita de Leminski. In: O Estado de São Paulo. São Paulo, 20/04/1996, Caderon2, D9.

- 15 COSTA, Ivan da. A literatura destronada. In: O Globo. Rio de Janeiro, 10/07/1978.
- 16 DANTAS, Vinícius. Anova poesia brasileira. In: Novos Estudos – CEBRAP – nº 16, p. 49-51.
- 17 FEIJÓ, Almir. Diálogo. In: Revista Quem. Curitiba, 1978.
- 18 FERRONI, Rosana Paullino. Leminski: poesia e prosa. In: Presença. 1984.
- 19 FIGUEREDO, Flora. Rimas, hai kais e compulsão. Leminski voltou. In: Paulo Leminski. Série Paranaenses nº 2, 2ª ed. Editora da UFPR, 1994, p. 60.
- 20 GRAIEB, Carlos. Inédito de Paulo Leminski sai na semana que vem. In: O Estado de São Paulo. São Paulo, 1994, cad. 3.
- 21 GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. A poesia de Paulo Leminski: capricho, irreverência e paixão. In: Letras. Curitiba, UFPR.
- 22 GUTFREIND, Celso. Mais do que um livro. In: Nicolau. Curitiba, ano IV, nº36.
- 23 HEYNEMANN, Liliane. Um moderno entre os antigos gregos. In: Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 14/05/1994.
- 24 HOUVAISS, Antônio, seu nome é Giacomio Joyce. In: Folha de São Paulo, 1985.
- 25 LODES, Rodrigo Garcia. O “ex-estranho” explora presença e ausência. In: O Estado de São Paulo. São Paulo, 22/06/1996, D-6.
- 26 MELO, Marcelo José de. Leminski a cidade: poesia urbanização e identidade cultural. Monografia, UFPR, Curitiba, 1996.
- 27 MENDONÇA, Maurício Arruda. Catatau: um gabinete de raridades. In: Occam. Curitiba, maio 1996, p. 3.
- 28 MOHYLOVSKY, Paulo. Não sou poeta de fim de semana. In: Folha de São Paulo. São Paulo, 07/06/1992, p. 6 – II.
- 29 MOISÉS, Leila Perrone. O samurai malandro. In: O Estado de São Paulo. São Paulo, 1983.
- 30 EUGÊNIO, Marcos f. Napolitano. Paulo Leminski: um lírico no auge do capitalismo. In: Gazeta do Povo. Curitiba, 27/05/1996, 2ª p.
- 31 PUGLIELLI, Hélio de Freitas. A filosofia de Paulo Leminski. In: O Estado do Paraná. Curitiba, 20/ 08/1996, p. 11.

- 32 QUIRINO, Eduardo Ramos. Quando a linguagem perde para a narrativa. In: Folha de São Paulo. São Paulo, 1984.
- 33 RIBEIRO, Léo Gilson. Um Catatau, felizmente. In: Jornal da Tarde. São Paulo.
- 34 RISÉRIO, José Antônio. Catatau: artesanato. In: José. Rio de Janeiro, nov./dez. 1976.
- 35 _____. Leminski e as vanguardas. In: O Estado do Paraná. Curitiba, 27/08/1989.
- 36 RUIZ, Alice. Águas para um olhar. In: Metaformose. São Paulo, Iluminuras, 1994.
- 37 _____. Uma brasa atravessada. In: Nicolau. Curitiba, ano VI, nº 44.
- 38 SANCHES NETO, Miguel. O Paraná não fica muito longe daqui. In: Gazeta do Povo. Curitiba, 24/06/1996, 4ª p.
- 39 SCHNEIDERMAN, Boris. Em torno de um romance enjeitado. In: Uma carta uma brasa através. São Paulo, Iluminuras, 1992.
- 40 SCHÜLER, Donaldo. A eficácia da arte não-tutelada. In: Travessia – revista de literatura, nº 32, Florianópolis, UFSC, jan.-jul. 1996, p. 133-138.
- 41 SOUZA, Okky de . Um brilhante maldito. In: Veja. São Paulo, 13/ 01/1982, p. 92-93.
- 42 SUSSEKIND, Flora. Literatura e vida literária. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985, p.63.
- 43 TEIXEIRA, Jerônimo. Paulo Leminski visita gregos e troianos. In: Zero Hora. Porto Alegre, 03/07/1994, p.4.
- 44 VIANNA, Josely Baptista. Cloud Nine em Curitiba. In: Gazeta do Povo. Curitiba, 20/05/1996, p. 8.